IL CANTICO DEI CANTICI

STUDIO ESEGETICO

TRADUZIONE E NOTE

DI

DAVID CASTELLI





IN FIRENZE
G. C. SANSONI, EDITORE
—
1892

Tip. di G. Carnesecchi e Figli, Piazza d'Arno, 1



PREFAZIONE

Alcuni dei giovani che frequentarono le mie lezioni di lingua e letteratura ebraica nell'anno scolastico 1890-91, nel congedarsi da me prima delle vacanze, mi espressero il desiderio che nell'anno successivo spiegassi loro il Cantico dei Cantici. La scabrosità dell'argomento non mi rattenne dal promettere che lo avrei fatto, e nelle prime lezioni del corrente anno 1891-92 ho attenuto la promessa.

Lo studio esegetico che ora esce alle stampe seguito dalla traduzione della Cantica accompagnata da note, è, poco più, poco meno, il sunto di quelle lezioni. Mi sono indotto a pubblicare questo breve scritto sempre animato dallo stesso intendimento, che da più anni mi spinge a divulgare in Italia gli studi di critica biblica. Con poco o niun effetto, lo so, e ormai ne sono troppo

persuaso; ma non posso desistere nè dal continuare con amore quegli studi a cui prima la giovanile educazione, poi gli eventi, e da ultimo dovere d'officio mi condussero e mi conducono; nè dal pubblicarne di tratto in tratto qualche saggio.

Questo studio sulla Cantica, se troverà lettori, potrà valere, specialmente presso noi Italiani, a togliere pregiudizi e a correggere errori, che tuttora sono troppo comuni sull'indole e la forma di quel poemetto; e a dimostrare che anche presso gli antichi Ebrei palpitavano cuori animati da sentimenti umani, e non del tutto irrigiditi dal timore religioso. Sentimenti umani, ripeto, e non pervertimenti di lascivia viziosa.

Ma, perchè il lettore possa rimanerne persuaso, è necessario che abbia la pazienza di seguirmi, prima che nella traduzione della Cantica, nello studio esegetico che la precede, e specialmente nel § III, dove ne faccio l'analisi.

Credo di avere esposte alcune cose che al comune dei lettori in Italia non sono conosciute, e, pure valendomi dei lavori dei più valenti critici, di avere aggiunto nella spiegazione della Cantica qualche cosa di nuovo.

Sull'indole del poema e sulla sua forma letteraria mantengo le stesse opinioni da me esposte

fino dal 1878 nel cap. XVII della POESIA BIBLICA; ma nell' interpretazione di alcuni particolari nuovi studi mi hanno fatto cangiare d'avviso, e chi avesse pazienza di mettere a confronto i due scritti può facilmente accorgersene. Non ho creduto però necessario di notarlo ogni volta.

Ho seguito in generale il testo ebraico secondo la lezione masoretica nell' edizione di S. Baer, 1886, eccettuate poche e lievissime mutazioni, o nelle vocali, o negli accenti di pausa, notate ai singoli luoghi. Di una sola più ardita trasposizione degli ultimi quattro versetti ho dato la ragione nello Studio esegetico. Per il modo di tradurre ho preferito come altre volte, quello che si tiene fedelmente alle frasi del testo, senza nuocere, per quanto ho saputo, alla purezza e alla proprietà della lingua in cui traduco; ma non ho nessuna pretensione di eleganza artistica, perchè non vanto un'artistica capacità, che non ho, e perchè temerei di allontanarmi troppo dall'indole propria dell'originale. Quelle traduzioni che si studiano di ammodernare le espressioni della Bibbia e di adattarle al nostro gusto, possono essere pregevolissime quali scritti di letteratura francese, o inglese, o tedesca, o italiana; ma non fanno sentire come pensassero e come si esprimessero gli antichi

Ebrei; e, se il giuoco di parole non fosse ormai troppo vieto, bisognerebbe proprio dire che tradiscono, non traducono i testi. Ma non mi sembra opportuno di continuare da me l'apologia del mio lavoro: esaminerà e giudicherà il lettore.

Firenze, Febbrajo, 1892.

IL CANTICO DEI CANTICI

STUDIO ESEGETICO

I

Chi legge senza alcuna sorta di pregiudizi il breve poemetto, che nel Vecchio Testamento è intitolato *Cantico dei Cantici,* non può a meno di provare non piccola meraviglia. Imperocchè il Vecchio Testamento ci è stato tramandato come una raccolta di scritti intesi a insegnare la religione e la morale; in qual modo adunque può trovarsi fra essi un libro, che, almeno nelle sue espressioni letterali, parla soltanto d'amore fra uomo e donna? E non basta: d'amore si può parlare anche con frasi che lo rappresentino dal suo lato ideale; ma qui invece se ne usano tali, che possono solo riferirsi all'amore dei sensi. Fino dal principio si esprime il desiderio di avere i baci dell'amante, e, secondo il testo ebraico e la versione dei LXX, è senza dubbio la donna che parla. La quale va in estasi, quando pensa di essere fra le braccia del suo amico, e ripete senza ritegno: « la sua sinistra sotto il mio capo, e la sua destra mi abbracci ». (II, 6; VIII, 3); lo invita a trovarsi con lei, e pro-

mette di dargli i suoi amori (VII, 12, 13); e dice per due volte di volerlo condurre con sè in sua casa nella camera di sua madre (III, 4; VIII, 2). Il ritratto fisico, che reciprocamente fanno i due amanti l'uno dell'altro per celebrare le loro bellezze, scende a particolari molto arditi, e si può dire proprio che

. . . . non ben pago di bellezza esterna
Negli occulti segreti anco s'interna.[1]

(V, 14, 15; VII, 2, 3, 4).

La difficoltà dunque che prima si presenta alla mente di chi legge il Cantico dei Cantici, come parte del Vecchio Testamento, è di conoscere in qual modo possa essere stato compreso in una raccolta di libri sacri.

Questa difficoltà fu avvertita fino dai più antichi tempi, quando fra i Dottori ebrei, le cui sentenze ed opinioni formarono poi il Talmud, si discusse della composizione del canone biblico. La quistione, così per la Cantica, come per l'Ecclesiaste, pare che sorgesse fra le due scuole di Shammai e di Hillel, e che si mantenesse fino al principio del secondo secolo d. C., quando R. Aqibà la risolvè per sempre, con quel celebre dettato: « Tutti gli scritti del Vecchio Testamento sono santi, ma il Cantico dei Cantici santissimo ».[2] Opinione approvata poi dal comune consenso degli altri Dottori ebrei, che pronunziarono quest' altra sentenza: il nome di *Shelomò* (Salomone) nel Cantico dei Cantici è santo come uno dei nomi di-

[1] TASSO, *Gerusalemme Liberata*, IV, 31.
[2] *Mishnà*, *Jadaim*, III, 5; cf. *Aboth de R. Nathan*, I.

vini; perchè non è il nome del re umano Salomone, ma del re divino, cui appartiene la pace;[1] facendo così un teologico giuoco di parole fra *Shalom*, che significa pace, e il nome proprio *Shelomò*, che significa *Pacifico*, come traduce in un luogo (VIII, 11) anche la Vulgata. Si giunse poi a tal punto nella venerazione per la santità della Cantica, che si giudicò cagione di gravi danni chi la recitasse cantando per solo umano diletto.[2] Questo fu il primo germe delle interpretazioni allegoriche, che poi per lungo corso di secoli furono tenute le sole vere ed accettabili.

Nell'Ebraismo prevalse in genere un modo di allegoria che potremmo dire storico-teologica; cioè, si volle vedere nel Cantico dei Cantici raffigurato l'amore di Dio verso la gente israelita. Con quell'ingegno poi così proprio dell'ermeneutica talmudica di piegare i testi a significati molto lontani da quello che era stato nella mente dell'autore, si trovarono applicazioni più o meno fantastiche, ma tutte strane, alle vicende della storia israelitica, dalle prime origini fino alla futura sperata venuta del Messia. — Questo metodo d'interpretazione, che si trova sparso qua e là nel Talmud e nei più antichi *Midrashim*,[3] fu raccolto nel *Midrash* speciale sulla Cantica,[4] e nella parafrasi aramaica[5] che non

---

[1] *Talmud bab.*, *Shebu'oth*, 35.[b]

[2] *Sanhedrin* 101[a]; *Massecheth Challà* in principio.

[3] Commenti leggendari sulle diverse parti del Vecchio Testamento.

[4] Compilazione probabilmente della prima metà del nono secolo.

[5] Non anteriore al settimo secolo.

è su questo libro una traduzione, nemmeno delle più libere che possano immaginarsi, ma proprio una interpretazione allegorica, esposta ancora con una certa ampiezza e diffusione. Non sarà forse discaro al lettore averne un esempio, confrontando la traduzione letterale di un verso del testo ebraico con quella egualmente letterale della parafrasi aramaica.

L'amante dice alla sua donna: (v, 1): « Sono « venuto nel mio giardino, o mia sorella sposa, ho « colto la mia mirra con il mio aroma, ho man- « giato il mio favo col mio miele, ho bevuto il mio « vino col mio latte: mangiate, o compagni, bevete « e inebbriatevi, o amici ». Ecco invece come la parafrasi aramaica fa parlare Iddio alla gente di Israel: « Dice il Santo Benedetto Lui al suo po- « polo la casa d'Israel: sono venuto nella casa del « mio santuario, che mi hai edificato, o mia so- « rella adunanza d'Israel, che sei simile a casta « sposa, e ho fatto stare la mia presenza in mezzo « a te; ho raccolto il profumo degli aromi che hai « fatto al mio nome, ho mandato il fuoco dal cielo « che ha divorato gli olocausti, e la libazione delle « cose sante è ricevuta con gradimento dinanzi a « me, libazione di vino rosso e di vino bianco, che « versano i sacerdoti sul mio altare; ora venite, o « sacerdoti, amanti delle mie istituzioni, mangiate « ciò che rimane delle offerte, e deliziatevi del bene « che è destinato a voi ».

Come il lettore può facilmente avere inteso, ciò che nel significato letterale è un giardino, diviene nell' interpretazione allegorica il tempio di Gerusalemme; ma si mantiene del resto una certa cor-

rispondenza fra i termini del testo e quelli della parafrasi. La gente d'Israel è chiamata da Dio sorella come denominazione di affetto, e per mantenere l'altra espressione di sposa, si paragona a una sposa casta. La mirra e gli aromi si cangiano in simboli di sacri profumi, il cibarsi del miele è trasformato nei sacrifizi, il vino e il latte divengono le libazioni di due specie di vino, e l'invito ai compagni a lieto banchettare si cangia nella convocazione dei sacerdoti per godere della parte dei sacrifizi loro assegnata. Questo solo verso può dare saggio del modo, col quale è stata interpretata la Cantica nelle scuole teologiche dell'Ebraismo. Nè altrimenti hanno proceduto dal canto loro i Padri e i Dottori del Cristianesimo; per loro nella Cantica si celebra l'unione e lo sposalizio mistico del Cristo con la Chiesa. E non queste sole furono le interpretazioni allegoriche.

Quando gli Ebrei nella Spagna vennero in relazione con gli Arabi, e ne impararono la filosofia aristotelica da quelli modificata, all'interpretazione teologica si sostituì in gran parte quella filosofica, e si volle nella Cantica vedere simboleggiata l'unione dell'anima umana con l'intelletto attivo di Averroè.[1] Il qual genere d'interpretazione venne in qualche modo continuato quasi fino ai giorni nostri da quei commentatori, i quali intendono che

---

[1] Le diverse forme che l'interpretazione allegorica della Cantica ha ricevuto presso gli Ebrei furono assai compiutamente esposte da S. Salfeld, *Das Hohelied bei den jüdischen Erklärern des Mittelalters*, nel *Magazin für die Vissenschaft des Judenthums* di A. Berliner e D. Hoffmann, 1878-79.

nella Cantica sia simboleggiato l'amore ideale di Salomone con la Sapienza.[1] Dall' altro lato poi quando nell'Ebraismo dopo il secolo duodecimo si estesero tanto le gnostiche dottrine della Cabbala, anche alla Cantica si applicarono queste speculazioni teosofiche. Il re Salomone e la Shulammita divennero simboli d' ipostasi divise, di cui si cantavano le mistiche unioni, sia per la cosmica genesi, sia per le teologiche vicende del popolo ebreo. In questi vari modi tutti coloro che, preoccupati dal preconcetto di trovare sempre e da per tutto nel Vecchio Testamento un pensiero religioso, vollero che dovesse esserci anche nel Cantico dei Cantici, prima lo salvarono dal pericolo di essere espulso dal Canone, e poi ne adattarono, come seppero meglio, il significato alle idee, o teologiche, o filosofiche, o mistiche, che prevalevano successivamente, secondo le diverse età e le diverse credenze.

Ma qui si presenta in primo luogo una domanda: è possibile, è ragionevole, adattare al Cantico dei Cantici una qualunque interpretazione allegorica?

Che vi siano in alcune letterature scritti che debbano intendersi in un significato allegorico nessuno può negare. Che alcuni passi, se non intieri scritti, del Vecchio Testamento siano di tal genere è cosa evidente; ma in qualche modo il significato allegorico deve resultare dallo stesso componimento.

È certo allegorico, e, se vogliamo anche mitico, il significato del II e del III capitolo del Genesi,

---

[1] ROSENMÜLLER, *Scholia in Vetus Testamentum*, P. IX, vol 2°, pag. 271 e seg.

dove si narra del peccato originale. Ma il significato allegorico chiaramente si appalesa; perchè in natura i serpenti non hanno mai avuto il linguaggio, e non vi sono stati mai alberi, i cui frutti dessero la cognizione del bene e del male, nè il dono della vita; per conseguenza si capisce che il serpente e gli alberi là altro non sono se non allegoria e simbolo.

Come pure è allegorico e simbolico ciò che il profeta Hoshea narra della sua donna fornicatrice e dei figli avutine; perchè il profeta stesso ne fa applicazione religiosa alla gente ebrea, e allo sperato ritorno di questa alla fede in *Jahveh* (Jehova). Sono allegorici i capitoli XVI e XXIII di Ezechiel, nel primo dei quali si rappresenta Gerusalemme sotto l'imagine di una donna disonesta e adultera; e nel secondo, Gerusalemme del pari e Samaria nell'imagine di due sorelle chiamate, questa *Oholà*, e quella *Oholibà*, ambedue di mal'affare e prostitute. Ma l'allegoria ci è fatta capire dallo stesso profeta. E in generale si concede che in più luoghi del Vecchio Testamento l'unione della gente israelita con Dio sia rappresentata per mezzo ora di metafora, ora di allegoria, come l'unione di una donna col suo amante o col suo sposo. Ma sempre il senso metaforico o allegorico è chiaramente spiegato, o almeno evidentemente trasparisce. Anzi è stile in generale dei profeti e dei poeti ebrei ripetere poi in termini propri ciò che prima avevano espresso per via metaforica o allegorica. Il qual modo può essere forse meno bello artisticamente, ma certo conferisce non poco alla chiarezza e all'efficacia

in una letteratura che si dirigeva al popolo, e si proponeva un fine pratico.

Prendiamo ad esempio quel vero modello di stile profetico che sono i primi sette versi del capitolo V d'Isaia. L'allegoria di una vigna coltivata con tutt'amore e grande perizia dal vignaiuolo, acciocchè renda copioso e buon frutto, ma che invece produce poche lambrusche, e quindi è abbandonata e diserta, è condotta fino a tutto il sesto verso con delicatissima maestria di artista; ma poi si scopre l'applicazione morale che il profeta vuol farne, quando si legge nel v. 7: « la vigna di *Jahveh* degli eserciti è la famiglia d'Israel ».

Nel Cantico dei Cantici siamo invece molto lontani da questo modo allegorico. Se intendimento allegorico o simbolico fosse stato nella mente di chi lo scrisse, bisognerebbe riconoscere che avrebbe fatto di tutto, perchè rimanesse nascosto all'intelligenza del lettore. Ma invece a chi legga senza preconcetto è chiaro che tale intendimento nel pensiero dell'autore affatto non vi è stato.

Chi sarebbe il simbolo allegorico della gente ebrea, secondo l'interpretazione talmudica? chi il simbolo della Chiesa, secondo l'interpretazione cristiana? La donna che per comodo di brevità chiameremo la *Shulammita*, come è chiamata in un luogo della Cantica (VII, 1). Questa direbbe di voler essere baciata, anelerebbe di essere stretta dalle braccia del suo amante, direbbe di essere agitata nella notte dal pensiero di lui, di levarsi di notte, e di cercarlo per la città, lo inviterebbe ad andare con lei nel campo e nelle vigne, e gli promette-

rebbe di dargli colà i suoi amori, farebbe il ritratto delle bellezze corporee del suo amante, che sarebbe niente meno che *Jahveh,* o il Cristo, e ne dipingerebbe anche il ventre e le gambe. Ma questa sarebbe tale empietà, che non è nemmeno supponibile.

Chi sarebbe poi il simbolo di *Jahveh* o del Cristo? L'uomo amato dalla Shulammita e di lei amante. Ma chi è questi nella Cantica? Il re Salomone forse, di cui, dopo il titolo, si fa menzione, solo per trarne una similitudine, o per descriverne la pomposa lettiga, o per accennare a una sua fruttuosissima vigna? O piuttosto il pastore, che da per tutto ripetutamente comparisce come il riamato amante? Lasciamo per ora sospesa siffatta questione, che esamineremo poi espressamente. Ma certo se *Jahveh* o il Cristo fosse simboleggiato nell' amante, chiunque questo siasi, non celebrerebbe le mammelle e l'ombelico della gente d'Israel o della Chiesa, non esprimerebbe nei termini più ardenti i desideri più sensuali.

Concediamo che l'unione della gente d'Israel con *Jahveh* e quella della Chiesa col Cristo possano simbolicamente essere rappresentate nell'amore di una donna con un uomo; ma lo scrittore religioso che ciò facesse, rappresenterebbe come ideale quest' amore, e lo solleverebbe dalla sensualità a una pura idea: *Jahveh* o Cristo non potrebbe essere rappresentato nell' immagine di un'amante che concupisce soltanto le corporali bellezze della sua amata. Per quanto però si aguzzi l'ingegno, in tutto il Cantico le imagini si vedono sempre tolte dalla

bellezza del corpo; e delle doti dell'animo nemmeno una parola.

Nelle due citate allegorie di Ezechiel le frasi meno convenienti, e talvolta anche sconce, sono riferibili soltanto alla donna amata, in quanto rappresenta la gente d'Israel nel suo stato di primitivo avvilimento, o in quello di posteriore corruzione; in tutto ciò poi che concerne *Jahveh* è conservato sempre il più grande decoro. Ma si potrebbe mai supporre che *Jahveh* o il Cristo, anche sotto l'imagine allegorica di un'amante, dicesse a una donna, fosse pure questa il simbolo della gente ebrea, o della Chiesa: « Rivolgi i tuoi occhi dalla mia faccia, perchè mi conturbano? » Nel senso allegorico che significato potrebbe avere questa e altre frasi consimili? In verità quegli interpetri, i quali credettero di fare opera pia, attribuendo all'autore della Cantica tale intendimento allegorico, ne avrebbero fatto invece uno scrittore o empio, o di pochissima avvedutezza; imperocchè non può rappresentare Dio sotto imagini di tanto poca riverenza chi voglia parlare di mistiche unioni di amore divino.

Dimodochè è da abbandonarsi del tutto per il Cantico dei Cantici il metodo d'interpretazione allegorica, e da seguirsi invece, se vogliamo rettamente intenderlo, quella del senso proprio e letterale. Nè ci faccia difficoltà che sia stato ammesso nel Canone dei libri sacri. In origine nella mente del suo autore non fu certo uno scritto religioso, ma nemmeno immorale o erotico, come vedremo più innanzi; solo uno scritto di letteratura umana, nel

quale si esprime il sentimento amoroso; e fu salvo, perchè dai teologi s'inventò l'interpretazione allegorica.

II

Accettato questo principio, non sono però dileguate le difficoltà, delle quali la maggiore consiste nel poter cogliere il nesso delle diverse parti; perchè è innegabile che alcune paiono alla superficiale lettura rimanere fra loro molto sconnesse, nè si sa vedere come quella che precede si possa unire con quella che segue. Questa difficoltà ha fatto sì, che alcuni interpetri si sono appigliati a un partito estremo, cioè hanno negato qualunque unità di concetto nella Cantica, e l'hanno tenuta una raccolta di canti diversi. [1] Alcuni poi sono giunti fino a supporre che vi si trovino riuniti componimenti di vari autori e di varie età. [2] E qui si cadde in un altro errore.

L'uguaglianza di stile non si può negare nel Cantico dei Cantici, si mostra evidente anche alla più superficiale lettura dal principio sino alla fine; perchè vi ricorrono troppo spesso uguali frasi, uguali espressioni, e perfino intieri versetti o del tutto identici, o similissimi. Ciò basterebbe per provare che uno deve essere stato l'autore. Ma potrebbe

---

[1] I. G. Herder, *Lieder der Liebe, die ältesten und schönsten aus dem Morgenlande;* Döderlein *Scholia in libros V. T. poeticos, Halae, 1779*, pag. 189; Eichhorn, *Einleitung*, V, pag. 230; Döpke, *Philologisch-Kritischer Commentar zum Hohen Liede Salomo's* 1829; Magnus, *Kritische Bearbeitung und Erklärung des Hohen Lieds, Halle*, 1842.

[2] R. Simon. *Histoire critique du vieux Testament*, 1780, pag. 33.

però rimaner vera l'altra parte che si trattasse di una raccolta di Canti diversi tutti dello stesso autore, e ispirati da un solo generale concetto, cioè dall'espressione di sentimenti amorosi, non uniti però fra loro da unità di argomento, così da formarne un componimento unico, che si svolga armonicamente da principio sino alla fine.

Questo metodo d'interpretazione, che è quello preferito anche dal Reuss,[1] da prima seduce, se altro non fosse, perchè risolve la massima difficoltà. Dove il legame delle idee ci apparisce rotto, se ne esce facilmente, dicendo che finisce uno dei brevi canti e ne incomincia un altro. Ma il facile mezzo per risolvere una difficoltà non è sempre sufficiente ragione da fare adottare un metodo d'interpretazione a preferenza di altri. Le difficoltà bisogna affrontarle, se si vogliono spiegare, non evitarle, girando loro attorno. Nell'interpretazione del Cantico dei Cantici, lasciando per un momento la difficoltà di trovare il nesso di alcune parti, fa d'uopo vedere, se, indipendentemente da questa, l'unità di subbietto, da farne un componimento solo, esista o no. A me pare che anche su questo punto sia chiaro che dal principio alla fine parlano nella Cantica gli stessi due amanti, i quali altro non fanno, se non esprimere, ora in varie, ora in ripetute forme, il loro amore. Una sola e breve interruzione (III, 6-11) sospende per poco, ma non spezza, l'unità del subbietto. In un punto poi ci sembra che il metodo d'interpretazione del Reuss

[1] *Le Cantique des Cantiques dit de Salomon. — Recueil de Poésies érotiques traduites de l'hébreu.* Paris, 1879.

si mostri più difettoso, cioè in quanto egli sostiene che il poeta parli solo, affatto solo, da un capo all'altro del libro, [1] e se di tratto in tratto fa parlare la sua amata, sia questione di forma e nulla più.

Ma qui fa d'uopo distinguere. Concediamo che il dialogo sia stato adottato dall'autore soltanto come forma; ma in questo dialogo vi sono più interlocutori, e l'amore è rappresentato più obbiettivamente che subbiettivamente, al contrario di quello che vorrebbe il Reuss. Conceduto ancora che l'autore avesse voluto parlare dei propri amori, lo ha fatto in un modo obbiettivo, rappresentando quelli di un pastore e di una pastorella; e però ha preferito la forma del dialogo. Nel quale abbiamo in prima due personaggi, una donna e un uomo che si scambiano fra loro sentimenti amorosi, i quali non variano mai; e nelle vicende di questo sentimento amoroso vi è uno svolgimento continuato e progressivo, che, se incomincia con l'ardentissima espressione della donna di essere baciata dal suo amante, finisce con un'altra espressione di animo appagato, quale è quella di dire: « sono stata per lui tale da produrre contento » (VIII, 10).

Da quella prima espressione di desiderio, fino all'ultima di amore contraccambiato e felice, vi è sì una serie ora di speranze, ora di lotte; ma questa non interrompe l'unità dell'argomento, ne costituisce invece la bellezza artistica e la vivacità drammatica. Dunque non si può dire nemmeno che la Cantica sia una raccolta di canti lirici senza

---

[1] Opera citata, pag. 51.

nesso fra loro di unità di composizione, e posti insieme solo perchè cantano di amore.

La maggior parte degli interpreti moderni non nega più questo punto; ma molti, e anche i più autorevoli sono caduti nell' eccesso opposto. Dal negare nella Cantica unità di argomento siamo passati a volerci trovare un dramma regolare con personaggi e cori, diviso in atti e in iscene, dove si svolgerebbe una vera e propria azione.[1] Anche quest' ipotesi ha la sua grande attrattiva, ma urta contro una gran difficoltà, cioè, che per accettarla e spiegarla si è costretti a supporre e ad immaginare molte cose, che nel poema stesso non sono contenute.

I più fra quelli che sostengono tale ipotesi hanno immaginato un antefatto, che dalla Cantica stessa in nessun modo resulta. Hanno supposto cioè che una semplice pastorella abitatrice dei campi, riamata amante di un giovane della sua stessa condizione, fosse rapita dalla gente del re Salomone, e condotta nell' harem di lui; ma che ella, fedele al suo primo amante, e incorruttibile, non cedesse mai nè ai consigli, nè ai dileggi, nè alle seduzioni

[1] Per citarne soltanto alcuna nomineremo: J. F. JACOBI, *Das durch eine leichte und ungekünstelte Erklärung von seinen Vorwürfen gerettet Hohe Lied*, 1771; BUNSEN nel 6° vol. del *Bibelwerk* pag. 783; UMBREIT, *Lied der Liebe, das älteste und schönste aus dem Morgenlande*, 1828; EWALD, *Das Hohelied Salomo's* 1826 e poi: *Die Dichter des alten Bundes*, 2a edizione 1867, 2a parte, pag. 333; F. BOETTCHER, *Das Hohe Lied als Bühnendichtung*, 1850; F. HITZIG, *Commentar über das Hohe Lied*, 1855; E. RENAN, *Le Cantique des Cantiques traduit de l'hébreu avec une étude sur le plan l'âge et le caractère du poëme*, 2me ed. 1861.

delle altre donne, e nemmeno alle dichiarazioni d'amore del re, alle sue carezze, alle sue lodi, e alle promesse di magnifici doni. Finalmente sarebbe liberata dall'harem, e farebbe ritorno al suo amante nel paese nativo.

Queste, in poche parole, le linee generali, in cui si accordano i più di quelli che tengono la Cantica un vero e proprio dramma; nei particolari poi, sia per la divisione degli atti e delle scene, sia per il numero dei personaggi, sia per la distribuzione del dialogo, non se ne trovano nemmeno due fra loro concordi. Questa sarebbe già una buona ragione per porre in dubbio la verità di un'ipotesi, che nell'applicazione incontrerebbe tante difficoltà da cagionare sì numerose divergenze. Ma non vogliamo a questa fermarci. Le ragioni, per le quali non si può accettare che la Cantica sia un dramma svolto sopra tale argomento, sono di ben altro peso e assai più concludenti.

Il fatto del rapimento della Shulammita non apparisce in nessun modo. Concediamo per il momento che essa dica; « il re mi ha portato nelle sue camere », parole, che, come si vedrà nella traduzione e nelle note, devono essere intese altrimenti; concediamo ancora che essa abbia per il re parole di sprezzo e quasi di dileggio, quando dice « mentre il re sta nel suo seggio, il mio nardo manda il suo odore », e anche quando parla della vigna di Salomone data a custodire per mille monete; ma ciò non basta per fondarvi sopra una favola drammatica. Nessun'altra frase, nessun'altra parola della Shulammita ci fa capire il suo rapi-

mento, la sua presenza nell' harem, e il desiderio di uscirne per tornare ai suoi colli. Anzi da cima a fondo ella dirige i suoi discorsi al suo amante pastore come lo avesse innanzi a sè; cosa impossibile, se ella fosse chiusa nell' harem.

In quanto poi al re Salomone, l'autore del dramma lo avrebbe rappresentato, o come un tiranno, che incapriccitosi di una donna vorrebbe ad ogni modo venirne a capo, o come un principe non cattivo, che, sebbene dominato da desideri lascivi, vuole ottenerne l' amore non con violenza. Nel primo caso il dramma dovrebbe avere tutt' altro svolgimento e tutt' altra fine; ci dovremmo aspettare una soluzione tragica; e questa per consenso di tutti non c' è, siamo invece nel dramma o idillico o comico. Nel secondo caso, perchè la Shulammita non si appiglierebbe al partito più naturale e più ovvio, cioè di chiedere con le preghiere al re la propria liberazione? Soltanto, quando gli fosse negata, sarebbe ragionevole di appigliarsi al dispregio e al dileggio; ma nessuna donna, che si trovasse in simile situazione, ricorrerebbe fino da bel principio a questi due mezzi, e tanto meno verso un assoluto monarca. Come si spiega poi che il re si lascerebbe sfuggire questa donna, di cui era invaghito, e non tenterebbe in nessun modo di farla ritornare a sè, almeno, se altro non fosse, perchè, a suo dispetto, non si trovasse felice presso un altro amante? Per un monarca assoluto dell' oriente, e quale ci vien dipinto Salomone, questa sarebbe troppo grande bonarietà e condiscendenza. Quale re tollererebbe di lasciarsela, per così dire, fare proprio sul naso?

Passiamo al personaggio del pastore amante. - Secondo alcuni (l' Ewald per esempio e il Bunsen, che del resto non sono concordi nemmeno qui nella distribuzione del dialogo) ei non comparirebbe in tutto il corso del dramma, se non nell' ultim' atto, quando la Shulammita farebbe ritorno a lui nel patrio villaggio, e non direbbe, se non poche parole. Ma vi è la grande difficoltà che tutte le espressioni amorose, che la Shulammita gli dirige ripetute volte, dovrebbero intendersi come dette a un assente, e come se ella parlasse sempre in guisa di trasognata. Di più, siccome talvolta non si può negare che parli anche l'amante pastore, si dovrebbe ricorrere all'altro espediente di supporre che la Shulammita stessa dicesse queste parole, come se le ripetesse per averle da lui udite, o perchè immaginerebbe nella sua fantasia di udirle. Ognuno vede con quali raggirati amminnicoli tale ipotesi debba sostenersi.

Se poi, come il Renan, si fa venire in iscena il pastore, perchè senta le parole della sua donna e le risponda, in nessun modo ci viene spiegato come questi potrebbe entrare nell' harem di Salomone, parlare alla sua amica, e condurla via. Su questa difficoltà, che a noi pare insormontabile, non abbiamo trovato parola che possa spiegarla. Il Renan (pag. 23) si contenta di accennarla, ma non la risolve. Egli dice che non gli si opponga l'inverosimiglianza che l' amante entri nell' harem, e renda il re testimone della sua propria mala riuscita, poichè alla fine della scena l' amante è certo presente e parla. Ma questo è uno spiegare la diffi-

coltà del fatto col fatto stesso. Non si nega che l'amante sia presente e parli, anzi si ammette che il dialogo sia fra il pastore e la sua donna, ma si nega che ciò possa avvenire nell'harem reale. Questa è un'ipotesi che non è giustificata da alcuna cosa che si contenga nella Cantica; è poi dimostrata falsa per le difficoltà insuperabili che in sè contiene. Un re che si faceva seguire e accompagnare da un corpo di armati, sarebbero stati sessanta secondo la stessa Cantica (III, 7), non avrebbe egli messo subito a ragione un pastore che fosse venuto a disturbargli i suoi amori, e a ricercare perfino nell'harem la donna, che un capriccio regale gli aveva tolta? Come si fa a supporre che Salomone, dopo aver fatto rapire una donna, e dopo averle fatto le dichiarazioni del più intenso amore, non facesse almeno cacciare lontano, se non arrestare e punire, un suddito così ardito e procace? E ad ogni modo al primo avvicinarsi del pastore le guardie dell'harem sarebbero state inoperose, e avrebbero permesso e sofferto un attentato così insolente? Si rifletta che l'esempio sarebbe stato pericoloso, e l'harem del re avrebbe potuto troppo facilmente convertirsi in una casa di pubblico piacere. Oh! si potrebbe rispondere, nella Cantica non si rappresenta un fatto realmente accaduto, ma soltanto immaginario; così dicendo però, non si riflette che una finzione drammatica non deve essere contraria alla verosimile realtà. Ci pare adunque che, per sostenere un'ipotesi, si faccia troppo facilmente buon mercato di tutto ciò che esigerebbero le costumanze di un'antica corte orientale.

Veniamo ora a dire qualche cosa delle difficoltà, che nell' ipotesi del dramma si trovano per la distribuzione del dialogo. — Se il re Salomone è il rapitore della donna, e il pastore il riamato amante, è chiaro che sono fra gl'interlocutori due uomini. Come si fa a distinguere quando è l'uno, e quando l'altro che parla? L' Ewald (pag. 344) credette di poter trovare un criterio nella differenza delle espressioni usate a riguardo della donna. A sua opinione, Salomone la chiamerebbe semplicemente: *mia amica* (*ra'jatì*); il pastore, non direttamente parlante, ma, le cui parole sarebbero ripetute dalla Shulammita, con più effusione la direbbe non solo: *mia amica,* ma anche: *mia bella, mia colomba, mia pura.*

Criterio poco certo sarebbe questo, perchè anche un tenero e riamato amante può qualche volta chiamare la sua donna con un semplice epiteto, purchè affettuoso, come quello di amica, e può altre volte aggiungere altre espressioni. Ma, prima di tutto, l'Ewald stesso nella sua ipotesi del dramma è costretto riconoscere che anche il re la chiamerebbe almeno una volta: *mia colomba, mia pura*; e poi in quattro volte delle sei dove la Shulammita è chiamata soltanto: *mia amica*, non si sarebbe potuto aggiungere: *mia bella*; perchè già nella stessa frase l' epiteto *bella* vi è come predicato, e la regola più ovvia di stile non permetteva che si ripetesse. Si può dire elegantemente: *tu sei bella, o mia amica,* ma non: *tu sei bella, o mia amica, mia bella.* Dunque nella maggior parte dei casi il criterio per la distinzione non ha fondamento.

Ma è peggio che nel dialogo si forzano talvolta

le parole del testo a un senso lontanissimo da quello piano e naturale, si dà alle frasi ebraiche un senso che non hanno, e si toglie una principale bellezza di questo gentilissimo poema, cioè le corrispondenti frasi di un canto alterno, come in alcune egloghe greche e latine. Bastino due esempi. La Shulammita domanda, e certo al suo amante: « Palesami, o tu, che ama l'anima mia, dove pascoli, dove ti corichi nel meriggio ».... Nel verso seguente abbiamo la risposta del pastore: « Se non lo sai, o bella fra le donne, esci dietro le orme del gregge » (I, 7, 8). Questo è il senso piano e facile delle parole. Ma siccome nell' ipotesi del dramma la Shulammita si troverebbe nell' harem, e dirigerebbe quelle parole non al suo amico presente, ma, come sognando, a persona lontana, le donne, o una donna dell' harem le risponderebbe: *se tu sei così semplice* (Renan), oppure: *se tu sei così priva di perspicacia, o d' intelligenza,* (Bunsen, Hitzig, Ewald) *torna a seguire il tuo gregge e a pascolare le tue caprette.* Lasciamo stare la mancanza di fondamento e la stranezza di tale ipotesi. Ma tutta la perizia di questi sommi ebraicisti non ha fatto loro vedere che la frase ebraica: *im lo tede'î lach* significa semplicemente: *se tu non te lo sai, se non sai questa cosa*, e il pronome *lach* è un puro dativo etico; ma quella frase non può mai significare: *se tu sei semplice, se tu sei ignorante, se tu non hai conoscenza.* Di più il seguire le pecore come pastorella non si direbbe: *uscire dietro le traccie del gregge, seguirne le pedate*, che esprime proprio ciò che debba farsi per trovare un luogo, che altrimenti non si potrebbe rintracciare. Il pastore o la pasto-

rella segue sì le pecore, ma come colui che guida, non come chi è guidato; nella frase della Cantica si dice al contrario che la donna prenda per sua guida le traccie delle pecore, se vuol trovare il luogo che cerca.

Più innanzi i due amanti si scambiano gentili complimenti in tali termini: « Ecco tu sei bella, o mia amica, ecco sei bella, i tuoi occhi come colombi ». Ed ella risponde « Ecco tu sei bello, o mio amico, anche soave » (I, 15, 16). È ovvio l'intendere che la donna risponde con uguale gentilezza a chi le aveva espresso un tenero complimento. Ma no, l'ipotesi del dramma non può a tanto poco acquietarsi, e siccome siamo nell'harem, così la prima frase si vuole che sia detta dal re Shelomò, la seconda dalla Shulammita ma diretta al suo amico lontano. Del pari poco dopo, l'amante dice: « come il giglio tra gli spini, così l'amica mia tra le donzelle » Ed ella di rimando: « come il melo fra gli alberi del bosco, così il mio amico fra i giovani » (II, 2, 3). E anche qui si sostiene che la prima frase sia del re, che tenta di sedurre e piegare alle sue voglie la donna rapita, e la risposta sia fatta dalla Shulammita, volgendosi all'assente pastore. Come avrebbe fatto quel re a non intendere la risposta diretta a sè stesso, e a non prenderla come un acconsentimento ai suoi amori? Bisogna di necessità supporre che la Shulammita parlasse volta altrove, e fra sè stessa. Ma per questo passo tale interpretazione è dell'Ewald; il Renan fa entrare bruscamente in iscena il pastore, non si sa in qual modo, nè da qual parte, e i due amanti si riuniscono:

non si sa dire però se nell'harem, o se ne escono. Quindi, secondo il Renan, la necessità di ammettere che l'azione non si svolga successivamente da atto in atto, ma vi sia quasi una certa simultaneità; per la quale, terminato un atto, si ritorna in quello seguente quasi allo stesso punto, in cui si era al principio del precedente: anzi nell'atto terzo si rimonterebbe un poco più sopra che nei due primi. Questo sarebbe davvero un nuovo e strano modo di condurre un dramma.

Le difficoltà qui esposte hanno fatto appigliare ad un altro partito. Si è supposto che nel Cantico dei Cantici abbiamo altri due amanti: cioè un pastore e una pastorella, che in dialoghi separati si manifestano le loro tenere espressioni di amore, senza saper nulla degli amori di Salomone per la Shulammita, nè delle costei vicende. Avremmo in somma un doppio dramma che si svolgerebbe parallelamente, ma senza che l'uno s'intrecciasse menomamente con l'altro.

Che due fossero le donne della Cantica lo aveva accennato l'Herder, sostenendo che si componesse di vari canti, e lo ripetè poi anche il Bleek;[1] ma l'ipotesi fu svolta in tutti i suoi particolari dallo Stickel,[2] che ne fece come il pernio della sua nuova interpretazione. Non vogliamo negare che per essa si superino le maggiori difficoltà; e se dovesse accettarsi che la Cantica è un dramma, a noi pare che questa via sarebbe la meno scabrosa; ma fa

[1] *Einleitung in das alte Testament*, pag. 640 e seg.

[2] *Das Hohelied in seiner Einheit und dramatischen Gliederung mit Uebersetzung und Beigaben*, 1888.

d' uopo vedere se in sè stessa è giustificata e ragionevole. — Avere riunito in uno stesso componimento due drammi amorosi che s' interrompono nelle loro scene, senza che in nessun modo i fatti s' intreccino fra loro, senza che i personaggi dell'uno sappiano nulla di quelli dell' altro, è già un genere di componimento molto strano, e, per quanto sappiamo, senza esempio. Imperocchè è tutt'altra cosa la *Parekbasi* (digressione) di alcuni drammi greci che lo Stickel invoca a suo sostegno (pag. 115), citando il Bergk. Quest' autore [1] parla sì di un argomento accessorio in alcuni drammi greci, come trovansi gli episodi nei poemi epici, ma cita, come esempi, Io nel Prometeo e Meneceo nelle Fenicie di Euripide. Ora chi conosce questi due drammi sa bene come nel primo le vicende d' Io siano da essa raccontate al coro per istigazione di Prometeo, il quale poi le predice tutte le sue sorti future; e come nel secondo il fato di Meneceo si congiunga con quello di Tebe; dimodochè il fatto accessorio sta in qualche relazione con quello principale, ciò che nella Cantica affatto non avverrebbe.

A che avrebbe poi profittato questo doppio dramma? A porre, si risponde, in maggiore rilievo, l' opposizione fra l' amore semplice e puro di due pastori e quello lascivo e vizioso di Salomone. Ma questo scopo era raggiunto, e meglio ancora, con l' opporre ai desideri dell' amoroso monarca la fedeltà della Shulammita. L' amore ingenuo e legittimo lo abbiamo già in questa tenera giovane per

---

[1] *Geschichte der griech. Literatur*, III, pag. 205.

il suo amante, senza bisogno di ricorrere a un'altra coppia di amanti, che guastano l'economia e l'unità del dramma.

E per ultimo, nei dialoghi che lo Stickel attribuisce alla seconda copia di amanti, non si trova, come dovrebbe esserci, differenza di linguaggio: siamo sempre nello stesso genere di espressioni amorose. La Shulammita chiama il suo amante: *Doḍ, amico, amato*, e anche la pastorella chiama il suo pastore con lo stesso epiteto. Salomone del pari chiamerebbe quasi sempre l' amata col nome di *Ra'jati*, *amica mia*, come il pastore con lo stesso nome chiamerebbe la pastorella. Se le persone fossero diverse, ciò avrebbe dovuto evitarsi; almeno per non recare confusione nella mente del lettore, che non può fare a meno di credere di udire sempre parlare gli stessi interlocutori, come di fatti sempre sono gli stessi, secondo la mente dell' autore. Dimodochè diremo ingegnosa questa ipotesi dello Stickel, ma non più ragionevole di tutte le altre che intendono la Cantica come un dramma.

Tutte le difficoltà però fino a questo punto esposte sono particolari, e sebbene, a nostra opinione, insuperabili, sono sempre minori di un' altra generale, che le comprende tutte. Si dica ciò che si vuole; l' essenza del dramma consiste nell'azione: è necessario che un fatto si svolga dinanzi allo spettatore, o almeno al lettore, se il dramma non è stato scritto per essere rappresentato; ma laddove soltanto si parla senza operare, dramma non c' è: vi sarà dialogo, vivo quanto si vuole, con movimento drammatico, ma dramma no. Ora, nel Cantico dei Can-

tici si parla e si risponde, ma non si opera; l'azione non c'è, nemmeno più semplice, più piana, nemmeno ridotta al minimo termine, per conseguenza non può essere un dramma.

Nè vale, contro a questa difficoltà ciò che si potrebbe rispondere che è una forma di dramma incipiente, e che non si può pretendere sia condotto con le stesse norme del dramma greco o moderno. Ma questo è un eludere la difficoltà anzichè risolverla; imperocchè altro è che nei primi tentativi del dramma non sia una azione compiutamente svolta, altro è che non vi sia affatto. Nel Prometeo d'Eschilo, a cagione di esempio, quantunque nel suo genere uno dei più grandi prodotti dell' umano ingegno, non vi è, nè poteva esserci, un'azione così svolta e complicata come nell' Edipo di Sofocle, o nella Medea di Euripide. Ma, stando pure a quel solo Prometeo che ci è giunto, senza occuparci della probabile ricostruzione degli altri due che compivano la trilogia, i personaggi operano, non solo parlano. È vero che gran parte del dramma è composta del racconto prima di Prometeo e poi d' Io al coro delle Ninfe oceanine, ma Vulcano e la Forza e il Potere legano Prometeo, e l' inchiodano alla rupe del Caucaso. Quando poi il Coro tenta di persuadere Prometeo a più miti consigli, vi è vera azione, che raggiunge il sommo dell' effetto drammatico nel contrasto finale tra Mercurio e Prometeo, allorchè il Dio vuole indurlo a rivelare i segreti dell' avvenire, con i quali l' audace Titano minacciava perfino Giove; contrasto che finisce col sublime diniego di Prometeo, e col feroce inasprimento della

sua pena. Tutta questa è vera azione, sebbene semplice e piana e non risultante da un intreccio di fatti, come nel dramma maggiormente perfezionato.

Ma la più piccola azione non si trova nel Cantico dei Cantici. Il rapimento della Shulammita, il suo disdegno per l'amore di Salomone, l'entrare e l'uscire dell'altro amante nell' harem, la fuga, i sogni, sono tutte cose che stanno nella fantasia degl' interpreti, mentre in fatto non abbiamo se non due amanti, i quali reciprocamente si esprimono l' amore che provano l'uno per l'altro: e ciò costituisce un poema in dialogo. Ma non può accettarsi come vera l'asserzione del Renan che due punti siano ammessi da tutti, cioè: 1° che il poema è in dialogo, sebbene la distinzione dei personaggi non sia indicata; e 2° che si divide in parti distinte analoghe ai nostri atti e alle nostre scene (pag. 3). Se questi due punti fossero così ammessi da tutti, non vi sarebbe più nessuna quistione; nessuno negherebbe che fosse un dramma. Ma ciò non è; se molti lo ammettono, molti altri lo negano, e ciò basta, perchè questi due punti non siano ammessi da tutti. Si riconosce generalmente che il poema è in dialogo, si riconosce ancora che si divide in più parti, ma non si concede da tutti che queste parti siano analoghe ai nostri atti e alle nostre scene. Anzi ciò da non pochi assolutamente si nega. La scena è costituita dall' entrare e dall' uscire dei personaggi, e non solo per venire a parlare, ma per fare qualche cosa, per operare, per mandare innanzi l'azione. L'atto poi è costituito da ciò che compisce in qualche modo una parte dell' azione stessa. Ma

ci sia pure in un dialogo l'introduzione di qualche nuovo interlocutore, come accade spesso nelle egloghe, e anche nei dialoghi in prosa, ciò non basta a stabilire una divisione in atti e in iscene, non basta a formare il dramma. Non è una nuova scena, a cagione di esempio, nella terza egloga di Virgilio, la comparsa di Palemone oltre i due personaggi principali Menalca e Damete, nè la converte in dramma. Non è una nuova scena nel convito di Platone l'ingresso di Alcibiade briaco accompagnato dalla sonatrice e da altro seguito, nè si cambia in dramma un dialogo filosofico. Per conseguenza noi seguiamo in questo punto l'opinione del Graetz[1] e del Reuss,[2] che giudicano ipotesi non corrispondente alla realtà quella di trovare nella Cantica un dramma; e se ha potuto divulgarsi e acquistare un certo credito, è perchè gl'interpreti hanno aggiunto con la propria fantasia e introdotto ciò che per sè stessa in verun modo non contiene.

Che diremo poi, quando si è giunti per fino a voler sostenere che questo preteso dramma sia stato rappresentato, e che formasse uno dei divertimenti principali nella celebrazione delle nozze? È vero che da tempi molto antichi si usa fra gli Ebrei cantarlo nei conviti di nozze e in quelle feste di famiglia, che nei primi sette giorni di matrimonio si celebrano secondo il rito giudaico; ma presso gli Ebrei stessi non è mai esistita alcuna tradizione di una rappresentazione drammatica.

---

[1] *Schir ha-Schirim oder das Salominische Hohelied übersetzt und kritisch erläutert.* Wien 1871.

[2] Op. cit., e *Die Geschichte der Heiligen Schriften A. T.* § 189-191.

E qui il Renan guidato dal suo mirabile buon senso fa una concessione, la quale non intendiamo bene come possa conciliarsi con tutto il rimanente del suo sistema interpretativo. Leggendo il cap. II (pag. 76-89) del suo studio sul Cantico dei Cantici, troviamo tali espressioni, che paiono in aperta contraddizione con l'assunto di volerne fare un dramma. Riconosce che il poema è privo non solamente di ciò che i moderni, ma di ciò che i Greci, i Latini, gl'Indiani hanno considerato come l'essenza del poema teatrale (pag. 76); che in tutta la storia ebraica prima di Erode, non vi è traccia di teatro in Gerusalemme, nemmeno nell'età in cui si seguirono i costumi più profani, (pag. 80 e seg.); e che il monoteismo, soffocando gli svolgimenti della mitologia, doveva isterilire nel medesimo tempo presso i Semiti il teatro e la grande poesia narrativa. Ma poi si conclude che il Cantico dei Cantici deve essere considerato come se tenesse il mezzo fra il dramma regolare e l'egloga o il pastorale dialogato, che ha di meno del primo lo svolgimento continuo, e di più che il secondo il nodo, l'azione e gl'incidenti. Ecco qui un primo passo per arrivare poi nella seconda traduzione, che il Renan colloca in fine al suo studio sulla Cantica, a dividere il poema in atti e in iscene, e a disporlo innanzi agli occhi del lettore come un vero dramma; perchè vi si aggiunge tutto ciò che nell'originale non vi è, e che non permette nemmeno di supporre che ci fosse. Il lato erroneo dell'assunto del Renan, e di tutti gli altri che lo hanno preceduto nella stessa via, sta nella seconda parte della sua asser-

zione, che nella Cantica vi sia un nodo, un' azione, e gl' incidenti che valgono a svolgerla. Queste tre cose alla lettura del Cantico dei Cantici non si presentano per nulla alla mente di chi legge; ma per trovarceli fa d'uopo lasciarsi dominare dalla guida fantastica di chi ha voluto in tal modo interpretarlo.

Noi manteniamo invece che il Cantico dei Cantici è un poema formato di più dialoghi uniti fra loro con una certa successione; all' intelligenza dei quali fa d' uopo all' originale aggiungere una cosa sola: il nome a mano a mano della persona che parla; cosa che troviamo nel codice alessandrino della versione dei LXX, dove di tratto in tratto sono aggiunte le parole: *ὁ νυμφίος*, *lo sposo*, *ἡ νυμφή*, *la sposa*, sebbene spesso queste indicazioni non siano poste rettamente. Ma basta a dimostrare come fino da antichi tempi si fosse avvertito che il poema è in dialogo, e due ne sono gl' interlocutori.

Acciocchè, adunque, il lettore possa meglio giudicare se il metodo d' interpretazione da noi seguito corrisponda alla realtà, crediamo necessario fare qui l' analisi del Cantico dei Cantici, e dividerlo nelle sue parti. Le quali non corrispondono sempre alla divisione in capitoli, quale vedesi comunemente nel tèsto e nelle versioni. Vi sostituiremo perciò una divisione in vari Canti, che a nostro avviso sono otto, più un intermezzo fra il terzo e il quarto. Si vedrà nell' analisi del poema, che sottoponiamo al lettore, che la nostra divisione non è arbitraria, ma fondata sulle ragioni logiche dell' argomento.

III

La prima interlocutrice del dialogo è una donna ardentemente innamorata, in modo che dice di desiderare i baci del suo amante per lei più cari di ogni dolcezza, e lo prega di condurla con lui; perchè preferisce i suoi amori anche a quelli di un re, e tanto egli è caro e amabile, che è giustizia l'amarlo (I, 2-4). Da questi pensieri è rivolta un momento sopra sè stessa, e, trovandosi bella sì, ma di una bellezza meno gentile e delicata di quella tenuta in pregio dalle persone della città, dirige la parola alle donne di Gerusalemme, per dir loro che non la disprezzino, se ha la carnagione bruna, che il bruno il bel non toglie, ed era tale non per natura, ma così ridotta dall'essere stata lungo tempo esposta al sole, perchè i fratelli, o fratellastri, l'avevano messa guardiana delle vigne (5-6).

Qui, a nostr'avviso, è accaduta nel testo una trasposizione, per la quale fa d'uopo riporre in questo luogo i vv. 11 e 12 del capitolo VIII, i quali con gli altri tre versi che precedono, e gli altri due che seguono formano uno dei luoghi più difficili del poema per trovarne il nesso col rimanente. Da questa difficoltà alcuni sono stati indotti a tenere gli ultimi versi della Cantica come un frammento separato; altri come un epilogo che resterebbe quasi un'appendice fuori dal disegno generale del poema. Ciò sarà meglio veduto, quando colla nostr'analisi saremo pervenuti a quel punto; ma intanto è necessario spiegare qui una parte della

nostra congettura, secondo la quale i quattro ultimi versi della Cantica sarebbero nel testo presente fuori del loro luogo; e crediamo dover trasportare l' 11 e il 12 del capitolo VIII dopo il v. 6 del capitolo I, e i vv. 13 e 14 dopo il v. 1° del capitolo V. Quest' ultimo punto si vedrà meglio a suo luogo, ora riprendiamo l'analisi, secondo questa nostra congettura.

La donna ha parlato delle vigne, cui era stata posta guardiana; e ciò basta al poeta, perchè con rapido trapasso, come avviene nella poesia lirica, e più in quella semitica, la faccia correre col pensiero a una vigna del re Salomone, così fertile, che ognuno per il prodotto ne avrebbe dato mille monete d' argento. E siccome uno dei concetti del poema è di mostrare nessuna cura e quasi dispregio delle ricchezze e della pompa del monarca; così ella soggiunge che Salomone abbia pure ricchi proventi della sua vigna, e paghi largamente quelli che vi fanno la guardia. Essa, quantunque umile guardiana delle vigne dei fratelli, o fratellastri, non vende i suoi amori nemmeno a un re; e ciò esprime allusivamente col doppio senso proprio e metaforico che ha in questo luogo la parola vigna. [1]

Dopo questo ritorno sopra sè stessa e sopra la propria condizione, questa donna così innamorata rivolgesi al suo amante per domandargli dove pa-

[1] Se il lettore si compiace vedere questo passo collocato come è nella nostra traduzione, crediamo che non lo troverà più così inesplicabile, quale apparisce invece in fine del poema. Ad ogni modo proponiamo questa e l'altra trasposizione come una semplice congettura.

scoli e dove meriggi, per non rimanere abbandonata fra gli altri pastori. E dopo la risposta del pastore, si fa un ricambio di gentili complimenti e di espressioni affettuose fra l'amante e l'amata, fino a che questa manifesta il desiderio di essere da lui abbracciata, e scongiura le donne di Gerusalemme a non destare il suo amore fino a che non lo desideri (I, 7, II, 7).

E qui finisce il primo canto, perchè è compiuto il primo ciclo dei sentimenti e dei concetti, e perchè troviamo un versetto di ritornello in altri luoghi ripetuto, che è appunto un segno dove alcune parti del poema hanno termine.

Nel secondo canto non abbiamo un sogno, come hanno supposto alcuni degli interpreti sostenitori dell'ipotesi del dramma, ma soltanto un'espressione del sentimento amoroso in forma diversa. La stessa donna sempre occupata del pensiero dell'amico suo, che non abitava il medesimo paese, dice che le pare di udirne la voce, e di sentirlo avvicinare, correndo come un capriolo sulle balze dei poggi, che da lei lo dividevano. Ne ripete anche le parole, che sono un invito a uscire con lui nei campi, perchè l'inverno è finito, ed è incominciata la mite stagione primaverile. Qui, come è stile nelle letterature semitiche di alternare con non avvertito passaggio l'un concetto con l'altro, si avvicendano la descrizione della primavera e le espressioni di amore con il pensiero della cura dei campi, fino a che l' innamorata dichiara che è reciprocamente legata d'amore col suo amico. Ma come sul principio di questo canto lo aveva sentito avvicinare, così ora alla fine conclude

coll'invitarlo a tornarsene via prestamente, passando i colli che dividevano le loro abitazioni. Forse temeva che i loro amori fossero scoperti, e più che da altri, da quei fratelli, o fratellastri, a lei non troppo benigni (II, 8-17).

Il poeta continua nel terzo canto a fare esprimere alla donna il suo amore, significando ciò che ella prova nella notte, quando l'amico le è lontano. Dice di cercarlo col pensiero sul suo letto e di non trovarlo; di levarsi allora e girare per la città, ma da prima invano; di trovare invece le guardie, che perlustrano le strade; di domandarne; di trovarlo finalmente; e di non volerlo più lasciare, fino a che non lo conduca con sè. E quì, come alla fine del canto primo, altra preghiera alle donne di Gerusalemme, perchè non disturbino il suo amore.

Si potrebbe dire che a questo punto termini la prima parte del poema, dove principale interlocutrice è la donna a effondere la sua passione; mentre nel capitolo IV prende la parola il pastore per dichiarare l'amor suo e lodare la bellezza della sua donna.

Ma fra queste due parti abbiamo un canto di nuovo genere, dove i due amanti tacciono, e si descrive invece la pompa, con la quale il re Salomone facevasi trasportare in lettiga nelle solitarie campagne della Giudea, e come re tediato e timoroso si circondava di lusso e di armati. Il poeta ha voluto contrapporre questo fasto alla vita semplice e pura dei due amanti. La pastorella non temeva di uscire di notte per cercare l'amico suo; e il re si faceva seguire da sessanta armati, perchè la notte gli metteva paura. Che cosa gli valeva dunque la

sua pomposa lettiga di cedri del libano, ornata d'oro e di porpora, e che cosa gli giovava che le donne di Sion uscissero per vederlo, quando egli celebrava le sue pompose nozze? (III, 6-11).

Dopo aver fatto manifestare alla donna i suoi sentimenti, il poeta passa a fare altrettanto per il pastore, il quale loda le bellezze della sua amata, e ne fa il ritratto con colori per noi troppo vivi. Poi l'assicura che con lei andrebbe anche a traverso i monti più ripidi, nei luoghi più pericolosi, e si diffonde in espressioni gentilissime, secondo lo stile orientale, su tutti i pregi della sua donna, dalla quale dice emanare i più soavi e squisiti profumi. Ella risponde che egli vada nel suo giardino a goderne i migliori frutti; ed egli soggiunge che vi si reca e ne gode i soavi odori, ne mangia il miele, e ne beve il vino e il latte, e invita con sè i suoi amici a mangiare e a bere, (IV, 1 - V, 1).

In questo punto, come già fu accennato, sono da porsi, a nostra opinione, i due ultimi versi della Cantica, nei quali il pastore invita l'amante a far sentire la sua dolce voce, perchè i compagni suoi stanno ad ascoltarla. Ma essa invece lo prega di nuovo a ritirarsi frettolosamente, forse perchè anche ora temeva di essere scoperta; e così ha fine il canto quarto nello stesso modo, e quasi con le stesse parole, con le quali si è veduto conchiuso il canto secondo.

Questa trasposizione da noi proposta, perchè male terminerebbe la Cantica con questi due versi, e perchè sembrano bene riconnettersi qui dove già si parla degli amici del pastore, apparirà anche

più ragionevole, quando si consideri che ne resulta una bellissima armonia nelle diverse parti del poema; perchè anche in questo luogo, come nel canto III, dopo che la donna ha pregato il suo amante di ritirarsi, succede nel quinto canto l'espressione dei sentimenti e dell'idee che l'assalgono, quando la notte si trova sola, e il suo pensiero vola all'uomo dei suoi affetti. Ma questa volta l'effusione dei sentimenti, la narrazione di ciò che le accade è più commovente.

Dorme, ma il cuore è desto; le pare di sentir battere alla porta l'amico suo, che le parla e l'invita ad aprirgli. Essa nega per futili motivi, ma poi si commuove, e dice di avergli aperto, quando già egli si era allontanato, e di averlo cercato per le strade della città, ma invano. Racconta di aver trovato invece le guardie che la maltrattano, e di essersi volta allora alle donne di Gerusalemme, pregandole di dire all'amico suo, che ella è malata per amore di lui. Esse le domandano qual pregio superiore abbia questo suo amico da farglielo in tal modo ansiosamente cercare; al che ella risponde col ritratto del suo amico, fatto anche questa volta con disegno e colori, che non convengono al nostro gusto, e scendendo perfino a particolari, che offendono i nostri scrupoli. Le donne commosse le promettono di cercare con lei il suo amante, al quale ella assicura di nuovo fedeltà, dicendosi tutta di lui, come crede che egli sia tutto di lei; e qui finisce il quinto canto (V, 2 - VI, 3).

Il pastore prende altra volta a lodare la bellezza della sua donna, e si dichiara tanto commosso dai

suoi sguardi, che la prega di rivolgerli per poco da lui; la celebra superiore a tutte le donne; e come ella ha detto nei canti che precedono di preferirlo anche ad un re; così egli assicura di preferirla a tutte le regine, che si dicono in numero di sessanta, e alle ottanta concubine. Qui è chiaro che si allude alle molte donne, da cui anche la storia narra che fosse circondato il re Salomone (1° Re, XI); e in altra forma si esprime la disapprovazione e il disprezzo di tanta pompa e di sì corrotta voluttà. Non abbiamo alla fine di questo canto uno di quei versetti che ricorrono come ritornello al termine degli altri; ma siccome il passo seguente comincia con le parole: *chi è costei che si presenta come aurora?* frase simile a quelle con cui hanno principio l'intermezzo, e il canto ottavo; così a noi pare ragionevole porre anche qui il cominciamento di un altro canto. Tanto più che le sopra citate parole inducono a supporre che il pastore parli, come se vedesse avvicinarsi la sua donna. Della quale celebra di nuovo le bellezze, facendone altra volta il ritratto.

Nè simili ripetizioni devono presentarci difficoltà, perchè è naturale nei forti sentimenti, e in ispecie in quello amoroso, di ripetersi più volte, se non con uguali, almeno con simili espressioni. Ma qui però l'innamorato manifesta i suoi desideri con più veemenza e con termini più arditi. Ella non ne è offesa, anzi afferma di nuovo di volergli appartenere, lo invita ad andare con lei nei campi e nelle ville, per vedere come fioriscano nella lieta stagione, e vorrebbe che le fosse fratello per poterlo baciare anche per istrada senza il biasimo della gente. Ad ogni

modo però desidera di essere fra le sue braccia, e prega di nuovo le donne di Gerusalemme a non disturbare il suo amore (VI, 10-12, VII, VIII, 1-4). La ripetizione di questo pensiero quasi con le stesse parole ci fa riconoscere il versetto di ritornello, e che siamo alla fine del settimo canto.

Nel principio del seguente con rapido volo lirico il poeta ci rappresenta gli amanti uniti e felici. La gente, che li vede passare, domanda chi sia questa donna a braccio del suo amico, ma essi continuano a parlare tra loro. La Shulammita ricorda al suo amico come essa sia andata a trovarlo nel luogo natio, e gli raccomanda di esserle fedele; perchè l'amore è terribile sentimento, la gelosia orribile, e consuma come fuoco ardentissimo. Nulla può spengere l'amore, a petto del quale sono un nulla le ricchezze, che non valgono a comprarlo; e l'uomo che le offerisse in ricambio sarebbe spregevole. Ecco il pensiero morale ed elevato di tutto il poema, ed ecco perchè si allude alcune volte agli amori prezzolati ed alla lussuria di Salomone, divenuto da un lato tipo di monarca lascivo e sfarzoso, come dall'altro divenne ancora tipo di sapiente.

E qui parrebbe che il poema dovesse aver fine. Ma la Shulammita torna con la memoria al tempo della sua fanciullezza quando i suo fratelli, o piuttosto fratellastri, perchè nati solo dalla stessa madre, la maltrattavano, e avevano intorno a lei non buoni proponimenti. [1] Confronta quel tempo con la

---

[1] Questa spiegazione è dell'Ewald, che l'adatta al disegno generale della sua interpretazione drammatica. Noi ne togliamo per nostro conto quella parte che ci sembra vera, e quindi accettabile.

condizione presente, si vanta di essere stata forte, sebbene tale da poter sedurre qualunque uomo, e di aver trovato la pace nell' amore del suo amico, al quale ella procura il desiderato contento (VIII, 5-10).

Qui, a nostro avviso, ha fine il poema. I quattro versetti che seguono non possono in verun modo esserne la conchiusione, nemmeno come appendice. Che senso avrebbe venire ora a parlare della vigna di Salomone, e dire che vi poneva dei guardiani, perchè era tanto fertile, che ognuno del frutto avrebbe dato mille monete, e che ella aveva la sua vigna innanzi a sè, e Salomone si tenesse le sue mille monete, e ne desse duecento ai suoi guardiani? Come potrebbe poi con ciò connettersi quello che segue nel versetto 13, dove il pastore torna a parlare alla Shulammita per dirle che gli amici stanno ad ascoltarne la voce, e che si faccia udire? Molto più disdirebbe da ultimo la preghiera di lei, perchè egli se ne fugga lesto come cervo e capriolo (v. 14). Non così può finire un poema composto di diversi canti di amore, nei quali con progressivo svolgimento si giunge a cantare la felicità di due amanti uniti e paghi del loro affetto. Però con una congettura, che non parrà, speriamo, di soverchio ardita, abbiamo supposto dove e come quei versetti possano essere logicamente trasposti e distribuiti. La traduzione forse varrà a farne meglio persuaso il lettore. Ad ogni modo non pretendiamo di proporre una certa e dimostrata interpretazione, ma solo una probabile ipotesi per risolvere una difficoltà. Il giudicio se accettarla o no lo lasciamo agli studiosi.

IV

Dall'analisi che abbiamo fatto della Cantica, resultano a parer nostro le seguenti cose:

1° Che i veri e propri interlocutori del poema sono due soli, la Shulammita e il suo amante pastore; ma pastore quali erano quasi tutti gli antichi israeliti, di condizione agiata, e possidenti nel medesimo tempo di terreni e di vigne, le quali costituivano per la maggior parte la ricchezza agricola.

2° Che, oltre questi due interlocutori, dicono poche parole alcune donne di Gerusalemme (v, 9; vi, 1), e altre poche i compaesani della Shulammita o del pastore (viii, 5ª) introdotti per comodo, come mezzo per poter continuare la forma dialogica, preferita dall'autore, che non volle lasciarla nemmeno nei più piccoli particolari, nè assumere mai, anche per brevissimo tratto, quella narrativa.

3° Che in alcune parti il dialogo è riferito da uno degli interlocutori, anzichè direttamente esposto (ii, 10-15; v, 2). Ma ciò non si può dire che avvenga sempre, nè che sia da principio alla fine uno solo che parla; non la Shulammita come vorrebbe l'Altschul,[1] non il poeta, come già abbiamo detto sostenersi dal Reuss.

4° Che il dialogo per la maggior parte avviene in Gerusalemme; altrimenti non si spiegherebbe perchè la Shulammita si rivolga ripetutamente alle

[1] *Der Geist des Hohen Liedes, Geschichte, Kritik und Uebersetzung.* 1874 pag. 58.

donne di questa città, dove, qualunque fosse la ragione, ella e il suo amante per qualche tempo trovavansi. Però nel loro paese nativo pare sia posto il dialogo riferito dalla Shulammita nel canto secondo (II, 8-17); perchè dice che il suo amico va a trovarla attraversando i monti, e le parla come chi si trova in campagna al principio della primavera. E certo poi colà avviene l'ultimo dialogo (VIII, 5-10).

Ma intorno al supposto luogo nativo dei due amanti, e al significato del nome Shulammita ho opinione diversa da quella più comunemente accettata.

Il nome Shulammita si trova in un solo luogo della Cantica ripetuto due volte (VII, 1) e con l'articolo; lo che dimostra che non può intendersi come nome proprio di persona, giacchè l'articolo in siffatti nomi in ebraico non si prepone, e non si può dire come in italiano la Sara, la Rachele, la Dalila; dunque quel nome, o è patronimico, o derivato dal paese, o da una qualità personale. Difficilmente potrebbe accettarsi come patronimico, perchè non è celebre nel Vecchio Testamento alcuna famiglia di quel nome. Abbiamo fra i capi stipiti della tribù di Naftalì uno Shillem, da cui si dice derivata una famiglia degli Shillemiti (Num. XXVI, 49); ma sarebbero ad ogni modo diversi dagli Shulammiti. Dimodochè restano le altre due ipotesi.

A favore della prima abbiamo la versione dei LXX secondo il codice vaticano che ha ἡ Σουναμίτις, lezione che si presta all'interpretazione più comunemente accettata che si tratti di una donna della città di *Shunem*, essendo facile lo scambio della

liquida *n* nell'altra *l*. Ma, eccettuato questo nome, la cui spiegazione è tutt' altro che accertata, non abbiamo nulla che nè direttamente nè indirettamente alluda alla città di *Shunem*.

Abbiamo veduto dall'analisi del poema che la maggior parte del dialogo è posta in Gerusalemme; quindi alcuni hanno spiegato il nome di Shulammita come *Jerushalmita*, Gerosolimitana; giacchè talvolta Gerusalemme è detta più semplicemente *Shalem* (Salmi, LXXVI, 3). Ma dall'altro lato la donna, che figura come principale interlocutrice, non pare che fosse nativa di questa città. Il modo stesso col quale ella si dirige ad altre donne, chiamandole figlie di Gerusalemme, fa supporre ragionevolmente che ella fosse nativa di altro luogo. In oltre ella ci apparisce dai suoi discorsi e dalla semplicità dei suoi costumi come abitatrice della campagna; ma nulla dall' altro lato c'induce a credere, come suppongono molti interpreti, che ella fosse del settentrione della Palestina, e precisamente della città, o dei contorni, di Shunem nella tribù d'Issachar. Imperocchè, se esaminiamo le allusioni geografiche contenute nella Cantica, le troviamo tutte molto indeterminate, eccetto una che ci fa rimanere nelle vicinanze di Gerusalemme, nella Giudea, anzichè condurci nel settentrione. Vediamo queste allusioni geografiche ad una ad una.

La donna si chiama da sè stessa; *narciso dello Sharon* (II, 1), il qual nome, se lo vogliamo intendere come proprio, indica la pianura posta presso il mare fra Jaffa e Cesarea, nè ha quindi nulla che fare con le campagne di Shunem; se lo vogliamo

poi intendere come nome comune, significa in generale pianura, significato al quale si avvicinano i LXX: *ἄνθος τοῦ πεδίου*, e la vulgata: *flos campi*. Ad ogni modo è certo che il poeta non ha inteso qui di far significare alla donna il luogo della sua patria, ma soltanto ha voluto paragonarla per bellezza e gentilezza a un fiore, come prova l'emistichio seguente: *giglio delle valli*. Dunque da questo passo non si può trarre nulla di concludente.

Altri luoghi nominati nella Cantica, come i monti della Galaadite, il paese di Heshbon, il monte Carmel, la città di Tirza, soltanto come termini di comparazione per lodare le bellezze colla donna, non possono dare argomento da desumerne la patria. Il luogo detto *Ba'al-hamon*, accennato verso la fine, non sappiamo dove fosse, perchè altrove non ne troviamo menzione.

Il passo, dal quale a prima vista parrebbe potersi concludere che siamo nel settentrione della Palestina, è quello dove l'amico dice alla sua donna: « Con me dal Libano, o sposa, con me dal Libano vieni, riguarda dalla cima dell'Amana, dalla cima del Senir e dello Hermon ». Si sa che il Libano è posto più al settentrione dei confini, dentro ai quali si comprendeva la terra posseduta dagli Ebrei; ma ciò non impedisce che in tutta la Scrittura le allusioni a quella catena di monti siano frequentissime. In quanto all'*Amana*, non abbiamo altrove rammentato un monte di questo nome, nè puossi pensare alla catena dell'Amano al settentrione della Siria, ma bisogna congetturare a qualche parte dell'Antilibano a noi sotto tal nome non

conosciuta. Lo Hermon poi è una delle diramazioni del Libano che si estendono più a mezzogiorno, fino al lago di Tiberiade; e il Senir, o è un sinonimo degli stessi monti (Deut. III, 9), o, come pare in questo luogo della Cantica, un qualche monte speciale in quella catena. Ma in questi monti siamo ancora lontani dalla città di Shunem; e se si volesse dire che su quelli abitava la donna della Cantica, si verrebbe a supporre cosa assurda; perchè troppo distanti gli uni dagli altri, e perchè così l'indicazione sarebbe troppo indeterminata. Il significato quindi del passo testè citato non è rigorosamente geografico, ma solo da intendersi a modo di esempio, come se l'amico dicesse all'amante; verrei con te anche nei luoghi più erti e pericolosi, come sono le cime dei monti indicati. Pensiero che poi spiega più chiaramente nella fine dello stesso versetto soggiungendo: *dagli antri dei leoni, dai gioghi dei leopardi*. È un pensiero insomma che troviamo in una forma, o nell'altra, espresso in ogni genere di poesia. Teco, dice spesso un amante all'altro, andrei nei luoghi più solitari, più alpestri, e anche pieni di pericoli.

Un luogo però bastantemente determinato in due passi della Cantica è quello chiamato *Midbar*, e tradotto generalmente *deserto*. Di quale deserto può nella Cantica parlarsi? No certamente di quello per eccellenza così nominato nella Scrittura, cioè il deserto dell'Arabia Petrea, perchè ne siamo troppo lontani; ma soltanto del così detto deserto di Giuda, cioè quella parte della Giudea vicina al Mare Morto. È chiarissimo poi che di questo soltanto può par-

larsi nel v. 6° del cap. III. Imperocchè nel v. 5 dello stesso capitolo il dialogo avviene in Gerusalemme come dimostra lo scongiuro fatto alle donne di questa città. Quando adunque nel versetto seguente si domanda chi viene dal deserto, e si descrive la pomposa comparsa di Salomone e del suo seguito, si deve intendere di un deserto non troppo lontano, ad ogni modo del più vicino possibile, cioè di quello di Giuda. Ed egualmente anche nel cap. VIII, 5, dove si domanda chi sia colei che viene dal deserto appoggiata al suo amico, non si può supporre per le stesse ragioni che siamo troppo lontani da Gerusalemme. È vero che in questo luogo la versione dei LXX invece che *dal deserto* legge: *chi è questa che sale bianco-fiorita*, τίς αὕτη ἡ ἀναβαίνουσα λελευκανθισμένη; ma perchè dovrebbe questa preferirsi alla lezione del testo ebraico? Perchè, dice il Graetz, (pag. 205) parlandosi della Shulammita, che cosa ella e il suo amico avevano che fare nel deserto di Giuda? Ma ciò è un voler provare la quistione con la quistione stessa.

Non è abbastanza fondato il supporre che i nostri amanti non fossero della Giudea, mentre è certo che tutto il dialogo del capitolo VII fino al v. 4 dell'VIII è immaginato in Gerusalemme, perchè in quest'ultimo verso si contiene il solito scongiuro alle donne di questa città. Dunque ragione vuole che quando la donna dice al suo amante: « usciamo nel campo, pernottiamo nelle ville, andiamo di buon mattino nelle vigne », intenda dire nelle campagne non troppo lontane da Gerusalemme, in quelle insomma della Giudea. E se si suppone, come è

naturalissimo, che finito il dialogo col v. 4 del capitolo VIII, i due amanti abbandonino la città per recarsi nella campagna ed ivi rimanere uniti, si spiega benissimo il principio del Canto seguente col v. 5, dove il poeta, continuando a preferire la forma dialogica a quella narrativa, invece di raccontare egli stesso che i due amanti vengono dal deserto di Giuda, lo fa capire per mezzo di una domanda di qualcheduno della campagna: « Chi è costei che viene dal deserto appoggiata sul suo amico? » Dove è da notare altresì che veramente il testo ebraico non ha: *viene*, ma *sale*, *'olà*, e anche i LXX: *ἀναβαίνουσα*, la Vulgata: *ascendit*. Ora il verbo *salire* in questa e frasi simili non è a rigore il montare come nelle nostre lingue, ma anche in generale il muoversi da una regione più bassa verso una più elevata, dalla pianura verso le regioni montuose, e ciò conviene benissimo a chi andava dal deserto di Giuda verso i paesi più elevati nel centro. Dimodochè noi crediamo più probabile che in tutti i dialoghi della Cantica si rimanga sempre nella Giudea, in Gerusalemme e nei luoghi vicini, e i due principali personaggi non abbiano nulla che fare con le tribù del settentrione.

Rimane quindi a spiegarsi il significato del nome Shulammita; che non può essere nemmeno come da alcuno è stato supposto un femminile di *Shelomò*, Salomone, quasi volesse significare la donna amata da questo re; dappoichè, a parer nostro, è dimostrato che questi non entra affatto come interlocutore del dialogo. E di più il femminile di *Shelomò* lo abbiamo altrove nella Scrittura nella forma regolare

di *Shelomith* (Levit. XXIV, 11), quale dovrebbe essere anche nella Cantica, se vi avesse questo significato. Per lo che, accettando in parte l'interpretazione degli antichi commentatori ebrei, crediamo che Shulammita sia un nome di qualità, applicato come soprannome di lode a una donna, di cui si celebravano i pregi, e voglia dire *la perfetta*, *l' integra*, oppure, secondo altro significato dalla stessa radice, *la pacifica*, quella che gode e che produce *la pace*, *l'appagamento*, *il contento*; al quale significato ha forse alluso l'autore stesso nelle ultime parole del v. 10 del cap. VIII.

V

Stabilito adunque che in nessuna parte del nostro poemetto si faccia allusione nè alla città di Shunem, nè a persone che appartenevano piuttosto al settentrione che al mezzogiorno della Palestina, cade, a parer nostro, anche l'altra ipotesi, sostenuta da molti interpetri, che nella Cantica si sia voluto esprimere un sentimento avverso al regno giudaico, e si siano a questo voluti contrapporre i costumi più semplici e più puri delle tribù settentrionali. In prima, la storia del popolo ebreo, per quanto ci è nota, non c'insegna in nessun modo che una simile differenza di costumi esistesse. I profeti anzi che erano proprio *censores morum*, hanno acerbe parole di rimprovero tanto per gli abitanti del settentrione, quanto per quelli del mezzogiorno, se non più per i primi che per i secondi; e non pare che la corte di un Geroboamo o

di un Ba'shà fosse più pura di costumi, che quella di Salomone o di Abijjàm. Per conseguenza, ammettendo pur sempre che l'autore della Cantica abbia avuto un intendimento morale, non vediamo perchè quest' intendimento non possa avere ispirato un poeta della Giudea. E qui siffatta quistione della patria dell' autore si connette a nostr' avviso con l'altra sulla probabile età del poema.

Il titolo lo attribuisce a Salomone, ma non è possibile accettarlo come vero, principalmente per la ragione che, sebbene questo re non vi figuri come interlocutore, pure si parla di lui otto volte nel poema (I, 4, 5, 12; III, 7, 9, 11; VIII, 11, 12), tre soltanto per descriverne la pompa, una per semplice similitudine, ma le altre certo con disdegno, se non con disprezzo; e nessun autore, e molto meno Salomone, avrebbe parlato di sè in questa forma. Ma se non di Salomone e della sua età, anche per altre ragioni, che in breve spiegheremo, molti critici tendono ad attribuire la Cantica a un tempo di poco posteriore, cioè a non molto dopo della divisione del regno, e prima che il re Omrì fondasse Samaria, e la costituisse capitale del suo regno.

Il principale argomento a sostegno di questa tesi è che insieme con Gerusalemme è nominata una volta Tirzà, (VI, 4) capitale del regno del settentrione fino ai primi Omridi. Contro questo argomento è da osservarsi in prima che non è del tutto accertato che la parola *Tirzà* sia nella Cantica un nome proprio, potrebbe anche essere un nome di qualità, come l' intesero un antico commento rabbinico riferito dall' Isaacita, i LXX: ὡς

εὐδοκία, e la Vulgata: *suavis*. Ma sopra questa diversa interpretazione non vogliamo insistere troppo; perchè a noi pare meglio intendere *Tirzà* come nome proprio, facendo in questo modo parallelo all'altro nome Gerusalemme; però l'argomento che vi si vuole fondare, a nostro avviso, non ha molto valore. Imperocchè, se un autore, vissuto anche in età molto più recente, dopo che Samaria, e non più Tirzà era la capitale, voleva fedelmente rappresentare le circostanze geografiche dell'età di Salomone, e aveva l'occasione di nominare le due città più celebri della Palestina, poteva a ragione con Gerusalemme rammentare Tirzà; anzi uno scrittore giudizioso non avrebbe potuto far menzione di Samaria, che al tempo di Salomone non esisteva.

Che la Cantica poi sia stata scritta in età molto più recente ce lo inducono a credere le ragioni della lingua, la quale è certo piena di neologismi e di aramaismi, che non si usavano negli antichi tempi della letteratura ebraica, e si possono essere introdotti soltanto nell'età posteriore all'esilio.

Qualcheduno spiega questi neologismi in un modo, direi conciliativo.[1] Sostiene l'antichità primitiva e originale del poema, e suppone, che mantenendosi vivo oralmente come poesia popolare, vi si siano introdotti modi e termini volgari che ne hanno guastato la purezza della lingua.

In prima è un'ipotesi del tutto gratuita la popolarità tradizionale di questo poema; e, anche conceduta questa, non basta a spiegare le tante

[1] Schrader nell'*Einleitung* del De Wette, 8ª, § 357.

parole del più tardo ebraico che vi si sarebbero introdotte. Perchè non si tratta di una o due, ma di un numero non piccolo, relativamente alla breve estensione del componimento. Giova per ciò prendere in esame questi aramaismi e termini meno puri.

L'accorciamento del pronome relativo *Asher*, in *She* o in *Sha* è troppo frequentemente usato con esclusione della forma più regolare. È vero che si trova una volta anche nel Canto di Debora, e altre poche volte nei libri de' Giudici e dei Re in leggende e racconti, che probabilmente avevano la loro prima origine nelle tribù settentrionali; ma l'uso ne è raro, quasi direi come licenza o poetica o popolare; non frequente, e, ciò che è peggio, esclusivo, come nella Cantica, dove l'intiero pronome *Asher* è usato soltanto nel titolo.

Del resto è una pura ipotesi di alcuni grammatici che la forma *She* fosse usata a preferenza, anche negli antichi tempi, dalle tribù settentrionali. Queste differenze di dialetto fra il settentrione e il mezzogiorno vi saranno certo state; ma oggi dai documenti letterari rimastici sono difficilmente riconoscibili. Ad ogni modo per la quistione che nel momento ci occupa è un fatto che presso i due profeti Amos e Hoshea, i quali certamente scrissero o predicarono nella Samaria, l'uso del pronome accorciato *She* non si trova, ma invece sempre l'intiero *Asher*. E ciò basterebbe a dimostrare che la preferenza per quello nella lingua o nel dialetto del settentrione è tutt'altro che provata.

Oltre poi l'uso di questo pronome non sono poche le parole che derivano direttamente dal-

l' aramaico, e non hanno riscontro nel più puro ebraico.

Lasciamo da parte quelle parole che indicano oggetti o idee che non si trovano in altri luoghi del Vecchio Testamento; perchè sarebbe troppo difficile provare il neologismo: la parola potrebbe essere antica sebbene in altro luogo non usata; ma fermiamoci solo a quelle parole che hanno un equivalente nel più puro ebraico.

1° *appirjon*, come sinonimo di *mittà*, *lettiga*.

2° *arà* nel significato di *cogliere* invece di *laqqet*, usato una sola volta nel salmo LXXX, 13, certo posteriore alla prima dispersione del popolo ebreo.

3° *ḣamaq*, *si volse*, invece di *panà*, o *sabab*.

4° *ḣaruzim*, *monili*, invece di *'anaqim*.

5° *chothel*, *parete*, invece di *qir*.

6° *mezegh*, *bevanda*, invece di *mishtè*.

7° *mithrappeqeth*, *appoggiata*, invece di *nish 'eneth*.

8° *semadar*, *fiore*, invece di *peraḣ*, o *nez*, o *nizzà*.

9° *sansan*, *ramo*, invece di *'anaf*.

10° *setav*, *inverno*, invece di *ḣoref*.

11° *pardés*, *giardino*, invece di *gan*, sebbene per lo più si usi questo nome, e quello solo una volta.

12° *zammà*, *velo*, invece di *za'if*, che ha riscontro solo in un luogo del secondo Isaia (XLVII, 2), certo posteriore all'esilio.

13° *shuq*, *strada*, invece di *derech*, che si trova soltanto in un luogo dei Proverbi (VII, 8), e in due dell' Ecclesiaste (XII, 4, 5), e che appartengono tutti all' età più recente della letteratura biblica.

Un tal numero di neologismi, tutti, eccetto *pardes* che deriva dal persiano, aramaici, in un poemetto, di poca estensione, si può spiegare soltanto col riportarne la composizione a una età, nella quale la lingua era corrotta, e si cominciava a poco a poco ad usare l'aramaico invece dell'ebraico. Non arriviamo, imitando il Graetz, a ritardare il tempo della composizione della Cantica fino all'età della dominazione greca. Imperocchè le parole che egli vuole derivate dal greco, come *appirjon*, *lettiga*, *mezegh*, *bevanda*, *chofer*, *cipro*, si spiegano come aramaismi; ed è poi del tutto arbitrario e opposto alle norme della retta ermeneutica cambiare la lezione, dove si legge *'nerde*, o in plurale *neradim*, *nardo*, per leggere *verad*, o *veradim*, *rose*, e trovarvi una derivazione dal greco ῥόδον, come è del tutto capricciosa la derivazione di *talpijjoth* da τηλῶπις. Concediamo che questa parola resti di difficile e incerta interpretazione; ma giust' appunto per ciò non possiamo fondarvi sopra nessun valido argomento.

Quello che poi nota il Graetz di rassomiglianza con espressioni o frasi della poesia bucolica greca sono semplici coincidenze, che naturalmente devono trovarsi in poesie che esprimono uguali sentimenti. L'amore è un sentimento troppo naturale e troppo diffuso tra gli uomini; non si devono adunque attribuire ad imitazione le frasi ed espressioni simili che usano persone innamorate, o così finte da un poeta. Non è effetto questo d'imitazione artistica, ma di uguaglianza nella natura del cuore umano.

Chi conosce poi la temperanza, la moderatezza del gusto in tutte le età della poesia greca, anche in quella alessandrina, che può peccare per sottigliezza, per abuso d'erudizione, ma non per gonfiezza e per inopportunità d'imagini, non potrà mai dire che lo scrittore della Cantica si possa essere ispirato ad esemplari greci. Nulla di meno greco che la sbrigliata fantasia che domina in tutto questo poemetto.

Una donna assomigliata a una cavalla, [1] gli occhi a colombi, i capelli e i denti a greggi di pecore, il collo prima alla torre di David, poi a una torre d'avorio, [2] le mammelle a caprioli, l'ombelico a una tazza rotonda, il ventre a un'aja, il naso a una torre sul libano, sono imagini tollerabili in una poesia di gusto orientale, ma che le abbia scritte un imitatore dei Greci non possiamo indurci a crederlo. E perciò la Cantica è certo il libro più sbrigliatamente di gusto orientale fra tutti quelli del Vecchio Testamento, che bene il

---

[1] Il Graetz (op. cit. pag. 71) vuole che questa similitudine sia imitata da Teocrito (XVIII, 29-31); ma basta porre a confronto i due passi per vedere quale differenza di gusto. La traduzione letterale dal greco suona così: « Alta messe cresce ornamento in fertile campo, o cipresso in giardino, o tessala cavalla nel carro, così anche Elena dalla pelle rosata è ornamento a Lacedemone. » L'ebraico invece: « a una cavalla dei carri di Faraone ti paragono, o mia amica ». Sarebbe inutile far capire a chi la sente da sè la diversità dell'espressione, come inutile del pari renderne persuaso chi da sè non l'avverte.

[2] Anche questa similitudine è ravvicinata dal Graetz (ivi) alla frase d'Anacreonte: ἐλεφάντινος τράχηλος; ma chi non vede quanto è diverso dire: *collo eburneo*, dal dire: *il tuo collo è come una torre d'avorio*?

Gioberti disse il meno orientale di tutta l' orientale letteratura. Ma per questa stessa ragione la Cantica a noi pare scritta non prima del ritorno dall' esilio, e non dopo la caduta della dominazione persiana.

Questa fu in generale mite per i Giudei ritornati in patria, prima nel regno di Ciro, e poi in quelli di Dario Istaspe e di Artaserse Longimano, sicchè ebbero agio di svolgere la loro religione e la loro letteratura. Molte delle opere letterarie del Giudaismo sono da riferirsi a quest' età, fra le altre l' Ecclesiaste (*Qohelet*), e la Cantica; nelle quali il re Salomone si rappresenta sotto diverso aspetto. In quello uno scrittore filosofo, che voleva esporre e dimostrare il nulla di tutte le cose umane, sotto la persona di quel re ormai divenuto tipo dell' uomo sapiente e felice, disse che nè la sapienza umana, nè il maggiore ben essere materiale avevano potuto appagarlo; ma che vedeva la sorte degli uomini ugualmente misera, sì degli stolti, come dei sapienti, sì dei grandi, come degli infimi. Nella Cantica poi un poeta ha voluto opporre alla lussuria delle corti asiatiche il semplice e ingenuo amore, quale la natura ispira, e la morale, che non sia ascetica, permette.

L' uomo e la donna naturalmente tendono ad amarsi e a procreare la specie: questo amore non ha nulla in sè da tacersi o nascondere, purchè servi umana legge, e non segua come bestie l' appetito. È vizioso poi e riprovevole quando l' uomo, tiranneggiando la donna, ne faccia stromento per appagare l' appetito dei sensi, e ministra delle più

brutali passioni. Nelle corti orientali la donna era a tal punto degradata, e specialmente ciò avvenne nella corte persiana, quando i costumi decaddero sotto i successori del vecchio Ciro e del primo Dario. Forse un poeta ebraico voleva ai monarchi persiani dirigere rimprovero, ma non si attentò di nominarli apertamente. Ciò che ormai si raccontava della pompa e della lussuria di Salomone gli soccorse all'uopo, giacchè la storia narrava dei suoi molteplici e viziosi amori, fino ad attribuirgli con iperbole troppo di là dal vero un harem di mille donne (1° Re, XI, 3).

Il nostro poeta però non assume il tono degli antichi profeti, non fa discorsi morali, per rimproverare la depravazione dei sensi e del costume, e la degradazione della donna. Si appiglia invece a un mezzo indiretto, ma forse più valevole, cioè alla dipintura dell'amore spontaneo, naturale, legittimo in due giovani non ricchi nè fastosi, ma nemmeno poveri, bensì provveduti modestamente di quei beni rurali e pastorizi che bastano alla vita.

In quest'amore la donna è uguale all'uomo; nulla ha da nascondere nella sua tenera affezione per il suo amante; non si vergogna di manifestare il desiderio di essere da lui baciata, e di volerlo con sè in casa sua; non si vergogna di chiamarlo e di cercarlo, quando è da lei lontano; non si vergogna di lodarne le corporali bellezze.

Egli naturalmente la contraccambia con eguale trasporto di tenerezza; e si dicono l'uno all'altro che i loro amori sono per essi la cosa più dolce e soave. Quest'amore non è quello ideale che tro-

viamo cantato nelle letterature del medio evo e moderne; è sempre l'amore dei sensi; nè dobbiamo richiedere dalla letteratura ebraica ciò che non ci dette nemmeno quella classica. È sempre l'amore nudo, non quello, come poetava il Foscolo, adornato di velo candidissimo, e recato in grembo a Venere celeste. L'amore ideale, l'idealità della donna sono dovuti soltanto all'influenza dei costumi delle genti settentrionali, al Cristianesimo, e alla cavalleria; ma la donna, può serbare la sua dignità, anche senza esser posta sopra quest'altare dell'amore così detto platonico. E, chi bene osserva, questa dignità nella società ebraica fu mantenuta alla donna, sì nella legge, sì nei costumi, e sì nella letteratura. La donna ebrea non fu mai la serva dell' uomo, come nelle altre genti orientali, e come in gran parte anche in quella greca; non ne fu nemmeno la Dea, come si volle ai tempi della cavalleria; non il trastullo e il divertimento come nei tempi moderni. Fu la compagna dell'uomo, e la signora della casa, come richiede l'officio che ha da natura. E se nella storia della creazione del genere umano si fa dire all'uomo che la donna è osso delle sue ossa, carne della sua carne, e che devono essere un solo corpo, va bene che in questo canto amoroso si concluda col dire che l'amore è fuoco di fiamma divina, e che la donna amante riamata è tale veramente da produrre la pace.

Non è adunque la Cantica un poemetto erotico nel cattivo senso che può avere questa parola, ma canto d'amore, in quanto l'amore è voluto dalla natura e consentito dalla morale, e si ribella e

protesta tanto contro coloro che vogliono avvilirlo e rendendolo turpe vizio, quanto contro coloro che vogliono proscriverlo, come se la bellezza del corpo e i piaceri dei sensi fossero tentazioni del demonio. Se a questo avessero pensato gli antichi Dottori dell'Ebraismo e i Padri della Chiesa, non avrebbero avuto bisogno di ricorrere a lambiccate e strane allegorie per salvare tra i documenti letterari del popolo ebreo anche la Cantica. Che è un vero gioiello letterario, non ostante che talune espressioni possano offendere il nostro gusto troppo differentemente educato. Ma chi giudica la letteratura con larghezza di concetti e non con le meschine norme di rettoriche e poetiche da scuola, pregerà sempre questo poemetto; tanto più che in mezzo a una letteratura, quale la biblica, che a noi ormai appare come ispirata soltanto dalla religione, è il solo scritto sopravvissuto di poesia amorosa.

TRADUZIONE

IL CANTICO DEI CANTICI[1]

DI SALOMONE[2]

Canto I

La Shulammita.

Oh! mi baciasse con i baci della sua bocca[3].... 1, 2
Certo i tuoi amori[4] sono più cari del vino. Al- 3
l'odore i tuoi unguenti sono grati; unguento sparso

---

[1] Questa frase in ebraico può avere tre significati, o partitivo: *uno dei Cantici*; o genitivo di materia: *Cantico composto di vari Cantici*; o circonlocuzione per indicare il superlativo: *il più bello fra i Cantici*, come noi diciamo: *il principe dei principi*, *il fiore dei fiori*, per il sommo principe, il piú bel fiore. Quest'ultimo significato pare alla maggior parte dei critici il più adatto in questo luogo.

[2] Per la verità di questa parte del titolo vedi lo studio esegetico pag. 47, 49 e seg.

[3] Parole che la Shulammita dice fra sè stessa, come espressione del più ardente amore: poi rivolge il discorso all'amante.

[4] I LXX e la vulgata hanno: *le tue mammelle* invece *dei tuoi amori*, leggendo *daddaich*, e non *dodecha*, e così da per tutto. Sarebbe allora l'uomo che parlerebbe; ma ciò non è conciliabile col pronome maschile del primo emistichio, tanto nel testo ebraico, quanto nei LXX: *bocca di lui*. La lezione del testo ebraico pare quindi preferibile.

4 è il tuo nome,[1] perciò le giovani ti amano. Trasci-
nami teco,[2] dietro di te correremo.[3] Mi portasse[4]
il re nelle sue camere, gioiremo e ci rallegreremo
in te, celebreremo i tuoi amori più del vino: me-
ritamente sei amato.[5]

5 Bruna io sono come le tende di Qedar,[6] o figlie
di Gerusalemme, ma bella come le cortine di Salo-
6 mone.[7] Non guardate che io sia bruna; perchè mi
ha abbronzito il sole. I figli di mia madre[8] si adi-

---

[1] È quanto dire che il suo nome da moltissimi è pregiato, come si diffonde gratamente in largo spazio l'odore dello sparso unguento.

[2] I LXX hanno: εἵλκυσάν σε, *ti trascinarono*, unendo questa frase alla precedente.

[3] Il plurale qui e nell'emistichio seguente sta invece del singolare, come si usa spesso anche nel più comune modo di discorrere, cfr. v. 11. Quindi ci sembra fuori di luogo voler riferire il plurale ad altre donne, come intendono alcuni interpreti.

[4] La mancanza di modi nel verbo ebraico ha fatto che quasi tutti gli interpreti traducessero: *mi ha portato il re* etc. Che la frase dovesse intendersi in forma ipotetica fu accennato per primo dall'Aben Ezra, seguito da alcuni dei moderni, come l'Herder, l'Hahn, il Reuss, il Luzzatto, e il Graetz. Ma questa interpretazione suggerita dal buon senso non piacque a molti altri.

[5] *Mesharim* è da intendersi come avverbio, *rettamente*, *a buon diritto*, *meritamente*. *Ahebucha*, è una terza persona plurale invece dell'impersonale. La Vulgata intende *mesharim* come un aggettivo: *recti te amant*.

[6] Regione dell'Arabia.

[7] In questo modo, ponendo in ordine alquanto diverso le parole del testo va inteso questo versetto, nel quale il *colore bruno* si paragona alle *tende di Qedar* di colore scuro come tende di rozzi nomadi, la bellezza alle cortine splendide di Salomone. Così intesero l'Isaacita, e l'Aben Ezra seguiti dal Rosenmüller, dal Bunsen, dall'Ewald, dal Cassel, dall'Altschul, dal Graetz, dallo Stickel.

[8] È noto che in oriente i fratelli esercitavano molto potere sulle sorelle, e ne erano i protettori, cosicchè disponevano di loro

rarono contro di me, mi posero guardiana delle
vigne; la mia vigna, la mia, non l'ho guardata.[1]
Una vigna aveva Salomone[2] in Ba'al-Hamon,[3] VIII, 11
dette la vigna ai guardiani; ognuno darebbe per il
suo frutto mille monete d'argento. La mia vigna 12
è dinanzi a me; tieni per te, o Salomone, le mille
monete, dànne dugento a quelli che ne guardano
il frutto.

Dimmi, o amato dell'anima mia, dove pascoli, I, 7
dove ti corichi nel meriggio? perchè sarei come
velata a lutto[4] presso le gregge dei tuoi compagni?

---

quasi più che lo stesso padre (cfr. Genesi XXIV, 50, 55, 60; XXXIV). Qui poi: *figli di mia madre*, potrebbe significare *fratellastri*; perchè invece di essere rappresentati come protettori della giovane, se ne parla come suoi oppressori.

1 Questa frase è forse da intendersi metaforicamente, e ognuno capisce che cosa possa significare, senza bisogno di altra spiegazione.

2 La ragione della trasposizione vedila nello studio esegetico pag. 30 e seg. e 38. Il doppio senso proprio e metaforico, nel quale la Shulammita ha già usato la parola *vigna*, è continuato in questi versi, nei quali ella ripete ciò che ha già espresso nel v. 4, per dimostrare che teneva in poco conto il lusso reale. Salomone possiede estese vigne (in senso proprio) e ne ricava grande profitto; io della mia (senso figurato) non ne ricavo nulla, non la vendo, nemmeno a un re come Salomone; ma serbo i miei amori al mio pastore. Al quale poi si rivolge per domandargli dove avrebbe potuto trovarlo nel meriggio.

3 Nome di un luogo, dove pare, come in tanti altri, fosse adorato *Ba'al*, ma non è altrimenti conosciuto.

4 Altri intendono semplicemente *velata*, che era costume delle prostitute (cfr. Genesi XXXVIII 14, 15); e allora il significato sarebbe: se tu, amico mio, mi abbandoni, rimango come donna disonorata. I LXX hanno περιβαλλομένη; la Vulgata: *ne vagari incipiam*; e forse: *'otejà*, potrebbe essere metatesi di *to'aja*, *errante*, come suppone il Graetz.

Il Pastore.

8 Se non lo sai,[1] o bella tra le donne, esci dietro
le orme delle pecore, e pascola le tue caprette presso
9 le tende dei pastori. A una cavalla[2] dei carri di
10 Faraone, ti paragono, amica mia. Sono belle le tue
11 guance tra i fregi, bello il tuo collo nei moñili: ti
faremo fregi d' oro punteggiati d' argento.

La Shulammita.

12 Stia il re nel suo consesso,[3] il mio nardo manda
13 il suo odore. Il mio amico è per me un mazzo di
14 mirra, che pernotta tra le mammelle. Un grappolo
di cipro è il mio amico per me nelle vigne d' En-
Ghedi.[4]

---

[1] Con una certa civetteria il pastore non palesa subito all'amante ciò che ella desidera, ma soltanto le suggerisce di seguire le orme della sua gregge, e così lo ritroverebbe.

[2] Il suffisso *thi* nella parola *Susà* non è pronominale, ma desinenza arcaica e poetica. L'averlo male interpretato, e l'aver tradotto: *alla mia cavalla* ha fatto credere che queste parole fossero dette da Salomone.

[3] Di questa frase è a dirsi lo stesso che di quella del v. 4. La Shulammita esprime anche qui l'amore per l'amico suo, mostrando che non curerebbe nemmeno gli amori di un re, e che ad ogni modo ella era contenta della sua vita pastorale, in mezzo ai profumi naturali, che esalano dalle piante odorose dei campi: questo significano, secondo me, le parole: *il mio nardo manda il suo odore.*

[4] Luogo nella campagna di Giuda, così detto probabilmente da una fonte celebre, perchè il nome significa *fonte del capro.* I LXX hanno *Engaddi*, come la Vulgata; quindi è questa la forma che si usa comunemente.

Il Pastore.

Ecco, tu sei bella, o amica mia, ecco tu sei bella: 15
i tuoi occhi come colombi.[1]

La Shulammita.

Ecco tu sei bello, o amico mio, ed anche soave, 16
anche il nostro letto è verdeggiante. Le travi delle 17
nostre case sono cedri, i nostri palchi cipressi.[2]
Io sono il narciso dello Sharon,[3] il giglio delle valli. II, 1

Il Pastore.

Come il giglio tra gli spini, così l'amica mia 2
tra le donzelle.

La Shulammita.

Come il melo tra gli alberi del bosco, così l'amico 3
mio fra i giovani. Desidero la sua ombra, e vi sto;
e il suo frutto è dolce al mio palato. Mi ha con- 4
dotto nella stanza del vino, e il suo stendardo sopra

---

[1] La similitudine a noi sembra molto poetica e leggiadrissima se si voglia intendere che si paragona il vivace girare degli occhi della sua donna col grazioso movimento del collo dei colombi.

[2] Forse vuol dire che si riparavano all'ombra di questi alberi, o sotto di essi costruivano le loro capanne pastorali.

[3] Pianura ricca di prodotti e di pasture fra Jaffa e Cesarea. I LXX e la Vulgata hanno ἄνθος τοῦ πεδίου, *flos campi*, che farebbe supporre una lezione *sadè*, con più perfetta corrispondenza all'ultima parola del verso; oppure intendevano *sharon* nel senso comune di *pianura*.

5 di me è l'amore.[1] Sostenetemi con le focacce, sol-
levatemi con i pomi, perchè sono malata d'amore.
6 La sua sinistra sotto il mio capo, e la sua destra
7 mi abbracci. Vi scongiuro, o figlie di Gerusalemme,
per le capriole, o per le cerve del campo, non isve-
gliate, non destate l'amore,[2] fino a che non lo de-
sideri.

Canto II

La Shulammita.

8 La voce del mio amico:[3] Ecco egli viene, sal-
9 tando sui monti, balzando sui colli. L'amico mio
assomiglia a un capriolo o a un cerbiatto: ecco si
ferma dietro la nostra parete, si affaccia dalle fine-

---

[1] Egli mi difende e mi protegge col suo amore. Intendendo in questo modo non fa bisogno di cangiare la lezione del testo ebraico per seguire i LXX: τάξατε ἐπ' ἐμὲ ἀγάπην, *ordinate sopra di me l'amore*, o la Vulgata: *ordinavit me in charitatem.*

[2] La Vulgata ha *dilectam*, che fa supporre leggesse *ahubhà*, e attribuisce queste parole all'uomo, nel che è seguita dal Rosenmüller, dal Reuss, e dal Renan. I quali intendono, come pure altri, che qui *amore*, sia usato come astratto invece del concreto: *il mio amore, la persona da me amata.* Questa nota valga anche per gli altri luoghi dove ricorre la stessa frase. Lo scongiuro poi per le capriole e per le cerve è quanto mai ingenuo e semplice, e naturale nell'animo di una pastorella, a cui quei leggiadri animali dovevano essere così cari. I LXX, che hanno invece ἐν δυνάμεσι καὶ ἐν ἰσχύσεσι, *negli eserciti e nelle forze*, tolgono tutta la bellezza alla frase.

[3] Per il significato generale di tutto questo passo vedi lo Studio esegetico pag. 32 e seg.

stre, fa capolino dai cancelli. Mi parla l'amico mio, 10
e mi dice: « sorgi, amica mia, bella mia, e vientene;
chè ecco l'inverno è passato, la pioggia è cessata, se 11
ne è andata. I fiori appariscono nella terra, il tempo 12
del cantare[1] è giunto, e la voce della tortore si sente
nel nostro paese. Il fico mostra rossi i suoi germogli, 13
e le viti fiorite mandano odore: sorgi, amica mia,
bella mia, e vientene. O mia colomba, nelle fessure 14
della rupe, nel nascondiglio della salita, mostrami
il tuo aspetto, fammi sentire la tua voce, chè la tua
voce è soave e il tuo aspetto è dilettevole. - Prende- 15
teci le volpi,[2] le piccole volpi, che danneggiano le
vigne: e la nostra vigna è in fiore ». -

---

[1] I LXX hanno τῆς τομῆς, e la Vulgata *putationis*, intendendo il tempo di potare le vite: ma nel contesto pare meglio adattarsi la traduzione adottata da noi, seguendo l'Isaacita, l'Aben-Ezra e molti dei moderni.

[2] Questo verso a prima vista sembra non riconnettersi col rimanente; ma come abbiamo accennato nello Studio esegetico (pag. 32) è secondo il procedere a sbalzi, mancante di rigoroso nesso logico di certa poesia semitica. Qui si alternano le espressioni amorose con le cure della campagna, e perciò, siccome si è parlato delle viti che erano in fiore, così si avvertivano ancora i vignajuoli che ne allontanassero le volpi, che potevano danneggiarle. E se si volesse ristabilire un più stretto nesso nella successione delle idee, basterebbe alterare un poco l'ordine del testo e porre il v. 15 in mezzo al v. 13, prima delle parole: *sorgi, amica mia*. Ma, dato il modo di scrivere dei Semiti meno rigorosamente connesso, questa trasposizione non è necessaria. Crediamo quindi che ciò che è stato supposto che la Shulammita qui canti una strofetta di una canzoncina popolare, per far sentire la sua voce, come l'amico suo desiderava, sia una ipotesi seducente sì, ma non giustificata, e perciò non necessaria. Molto meno poi ci sembrerebbe di dover ricorrere all'altra ipotesi, più ardita e recisa, di tenere questo verso come interpolato.

16 Il mio amico è mio, e io di lui, che pascola tra
17 i gigli. Prima che spiri il giorno, e fuggano le
ombre, parti, fatti simile, amico mio, a un capriolo,
o ad un cerbiatto, sopra i monti della separazione.[1]

Canto III

La Shulammita.

III, 1 Sul mio letto di notte[2] ho cercato quello che
l'anima mia ama, l'ho cercato e non l'ho trovato.
2 Mi leverò[3] orsù, e girerò per la città, per le vie
e per le piazze, cercando quello che l'anima mia
3 ama: l'ho cercato e non l'ho trovato. Mi trovarono le guardie che girano per la città:[4] « Quello
4 che l'anima mia ama l'avete veduto? » Di poco

---

[1] *Monti della separazione*, secondo il testo ebraico, significa i poggi che dividevano le loro abitazioni. I LXX: ὄρη κοιλωμάτων, *monti delle caverne*, *dei baratri*, *o monti anfrattuosi*. La vulgata: *montes Bether*, come nome proprio di luogo; ma questo si trova soltanto nel Talmud; nel V. T. non è rammentato. Quindi la spiegazione di S. Girolamo è dovuta forse a influenza rabbinica, cfr. *Shir hasshirim rabbà*. Il Graetz preferisce la lezione di Teodozione e della versione siriaca: *monti degli aromi*, come nell'ultimo v. del poema.

[2] Il plurale *balleloth* va inteso, come altri già avvertirono, in modo avverbiale: *di notte*, non *nelle notti*, perchè non si può credere che quanto racconta la Shulammita avvenisse ripetutamente più notti. Così poco dopo (v. 8) *mippahad balleloth*, *per la paura di notte.*

[3] La Shulammita ripete qui le parole che fra sè stessa aveva dette.

[4] Si sottintende: *dissi loro.*

mi era allontanata da essi, quando trovai quello
che l' anima mia ama; l' ho afferrato e non lo la-
scio, fino a che lo condurrò in casa di mia madre
e nella camera della mia genitrice. Vi scongiuro, o 5
figlie di Gerusalemme, per le capriole, o per le cerve
del campo, non isvegliate, non destate l'amore, fino
a che non lo desideri.

Intermezzo.

Che è ciò[1] che viene dal deserto,[2] come colonne 6
di fumo, profumato di mirra e d' incenso e di ogni
polvere di profumiere? Ecco, è la lettiga[3] di Salo- 7
mone, intorno alla quale stanno sessanta dei prodi
d'Israel.[4] Tutti armati di spada, ammaestrati in 8

---

[1] I pronomi *mi zoth*, vanno intesi come neutri, *che cos' è ciò? che cos' è questo*? e bene si addice la risposta del v. 7: *è la lettiga di Salomone.* Fa d' uopo rappresentarsi la situazione qui voluta dipingere dal poeta. Il re Salomone passeggia nella campagna portato sulla sua lettiga e accompagnato dalla sua corte e dalle sue guardie. Quand'ancora è lontano, non si distingue che cosa sia ciò che si avanza, ma si vede soltanto del fumo sollevarsi per l'aria; perchè dinanzi al re si bruciavano mirra, incenso e altri aromi. Allorchè poi si avvicina, si distingue ciò che sia, e quindi se ne fa la descrizione.

[2] *Deserto* non si deve intendere nel significato rigorosamente geografico, ma, come spesso significa *midbar*, campagna disabitata, e qui, come fu dimostrato nello studio esegetico pag. 43 e seg., il deserto di Giuda.

[3] *Mittathò*, non si può intendere che qui sia il letto, ma una lettiga che veniva portata a braccia, così in uso nel mondo antico, e massime in Oriente; tanto più che *mittà*, non è soltanto il letto vero e proprio, ma anche qualunque sedia comoda per potervisi distendere, come dimostra il verbo *natà*, da cui quel nome deriva.

[4] Questi sessanta guerrieri così armati sono molto più in armonia con una lettiga che sia portata attorno per una campagna

guerra, ognuno con la spada al fianco per la paura
9 di notte. Una lettiga si è fatta il re Salomone di
10 legno del Libano. Le colonne vi ha fatto d'argento,
la spalliera d'oro, il sedile di porpora, l' interno
acconciato d'amore dalle donzelle di Gerusalem-
11 me. Venite a vedere, o donzelle di Sion, il re Sa-
lomone, la corona della quale lo ha incoronato sua
madre nel giorno delle sue nozze, e nel giorno della
gioja del suo cuore.

Canto IV

Il Pastore.

IV, 1 Ecco sei bella, amica mia, ecco sei bella: i tuoi
occhi come colombi attraverso il tuo velo, la tua
capigliatura come gregge di capre, [1] che hanno pa-

---

deserta, e magari anche di notte, che non con un letto quietamente posto in una camera del palazzo reale, dove le paure della notte dovevano essere minori.

[1] Sulle similitudini di questo e di altri passi osserviamo che non si estendono a tutto l'oggetto preso per termine di confronto, e il poeta, dopo aver fatto la similitudine, ne continua la descri- zione, ma non per adattare tutte le circostanze di questo all'altro termine. Per esempio nel v. 2, i denti della Shulammita sono pa- ragonati a un gregge di bianche agnelle che tornano da lavarsi; ma l'altra circostanza che tutte hanno gemelli, e nessuna è senza figli, è esornativa delle agnelle, non è altro particolare della simi- litudine. Così pure nel v. 4, se il collo è paragonato per il maestoso portamento alla torre di David, è poi particolare esornativo di questa, l'essere fabbricata a gradi, e l'avere appesi gli scudi dei guerrieri.

scolato dal monte di Ghil'ad.[1] I tuoi denti come 2
gregge tosate, che vengono da lavarsi, che tutte
hanno gemelli, e priva di prole non havvene al-
cuna. Come filo di cremisi le tue labbra, e la tua 3
bocca[2] è bella; come aperta melagrana la tua
guancia attraverso il tuo velo. Come la torre di 4
David il tuo collo, fabbricata a gradi,[3] mille scudi
vi sono appesi, tutte le targhe dei prodi. Ambedue 5
le tue mammelle come due caprioli gemelli, che
pascolano tra i gigli. Prima che spiri il giorno, e 6
fuggano le ombre, me ne andrò nel monte della
mirra e nella collina dell'incenso. Sei tutta bella, 7
amica mia, nè hai difetto.

Con me, dal Libano, o sposa, con me dal Libano 8
vieni, riguarda dalla cima dell'Amanà, dalla cima
del Senir e dello Hermon,[4] dagli antri dei leoni, dai
gioghi dei leopardi.[5] M'hai rapito il cuore, mia 9

---

[1] Regione di là dal Giordano molto copiosa di pasture, comunemente detta Galaad secondo la trascrizione dei LXX.

[2] Così traducono *Midbarech* i lessici e gl'interpreti moderni. I LXX, la Vulgata, e gli antichi Rabbini intendono *discorso*; ma quella traduzione più di questa conviene a un ritratto che è tutto di fisica bellezza.

[3] La parola *talpijjoth* è di difficile interpretazione, tanto più che occorre soltanto in questo luogo: se ne può dare per ciò solo una traduzione congetturale. I LXX riportano la parola tale quale senza tradurla, la Vulgata traduce: *cum propugnaculis*, alcuni interpreti intendono *per le armi*, altri: *per le schiere*; noi preferiamo intendere: *a gradi*, perchè pare che si volesse descrivere la forma esterna di questa torre.

[4] Per questi nomi geografici v. lo Studio esegetico p. 42 e seg.

[5] È noto che certi felini vivevano in altre età in regioni dove

sorella sposa, m'hai rapito il cuore, con uno solo
dei tuoi occhi, con una sola catena dei tuoi mo-
10 nili. Quanto sono cari i tuoi amori, o mia sorella
sposa, quanto i tuoi amori sono più diletti del
vino, e l'odore dei tuoi unguenti più di tutti gli
11 aromi. Le tue labbra, o sposa, stillano favo, miele
e latte sotto la tua lingua, e l'odore delle tue vesti
12 come l'odore del Libano. Giardino chiuso tu sei, o
mia sorella sposa, sorgente chiusa, fonte sigillata.[1]
13 I tuoi germogli sono un giardino di melagrane con
frutti preziosi, fiori di cipro con quelli del nardo.
14 Nardo e croco, canna odorosa e cinnamomo con tutti
gli alberi dell'incenso, mirra e aloe con tutti i mi-
15 gliori aromi. Fonte da giardini, scaturigine di acque
16 vive, goccianti dal Libano. Sorgi, o Borea, vieni, o
Noto, spira nel mio giardino, ne stillino gli aromi.

La Shulammita.

Venga l'amico mio nel suo giardino, ne goda i frutti preziosi.

Il Pastore.

V, 1 Sono venuto nel mio giardino, o mia sorella
sposa, ho colto la mia mirra con il mio aroma, ho

---

oggi più non si trovano, perchè successivamente si ritirarono dinanzi alla propagatasi civiltà umana.

[1] Con queste varie metafore abbastanza trasparenti il pastore celebra l'onestà della sua donna, che cede all'amore di lui solo, come si capisce dalla sua risposta al v. 16.

mangiato il mio favo col mio miele, ho bevuto il mio vino col mio latte: mangiate o compagni, bevete e inebriatevi, o amici.[1]

O tu che stai nei giardini,[2] i compagni stanno VIII, 13
in attenzione alla tua voce, fammiti sentire.

La Shulammita.

Fuggi, amico mio, e fatti simile a un capriolo, 14
o ad un cerbiatto sui monti degli aromi.

CANTO V

La Shulammita.

Io dormo, ma il mio cuore veglia: è la voce V, 2
del mio amico che batte: « aprimi sorella mia, amica mia, mia colomba, mia perfetta, chè il mio capo è pieno di rugiada, i miei ricci delle goccie notturne ».

Ho spogliato la mia tunica, come potrei rive- 3
stirla? ho lavato i miei piedi, come potrei imbrattarli?

---

[1] Queste ultime parole del pastore ai suoi compagni possono intendersi o nel senso proprio, come s'ei l'invitasse a un convito per festeggiare la sua unione con la donna amata, oppure nel significato metaforico, per augurare agli amici che trovino favore presso le loro donne, com'egli l'ha trovato presso la sua. La prima interpretazione mi pare da preferirsi.

[2] La ragione della trasposizione vedila nello *Studio esegetico* pag. 31, 34 e seg. e 38.

4 L'amico mio porse la sua mano dalla fessura,[1]
5 e le mie viscere si commossero per lui. Mi levai
per aprire al mio amico, e le mie mani stillavano
mirra,[2] e le mie dita mirra fluente sulle maniglie
6 della serratura. Ho aperto al mio amico, e l'amico
mio si era voltato, era passato: l'anima mia veniva
meno, quand'ei parlava; l'ho cercato, e non l'ho
7 trovato, l'ho chiamato, e non mi ha risposto. Mi
trovarono le guardie che girano per la città, mi
batterono, mi ferirono, mi tolsero di dosso il manto
8 le guardie delle mura. Vi scongiuro, o figlie di Ge-
rusalemme, se trovate l'amico mio, che cosa gli
narrerete?[3] che io sono malata d'amore.

Le donne di Gerusalemme.

9 Che cos'è il tuo amico più di altro amico? o
bella tra le donne, che cos'è il tuo amico più di
altro amico, che in tal modo ci hai scongiurato?

La Shulammita.

10 Il mio amico è bianco e rosso, insigne come
11 vessillo tra le miriadi. Il suo capo purissimo oro,

---

[1] Dalla fessura dell'uscio.

[2] L'uso dei profumi, troppo più esteso nell'antico oriente che non presso di noi, non faccia meravigliare che anche questa donna avesse le mani goccianti di mirra, tanto più che in un luogo della stessa Cantica più avanti (VII, 2) è detta: *figlia di gente nobile, nobile donzella.*

[3] Si sottintende: *ditegli.*

i suoi ricci pendono neri come corvi. I suoi occhi 12
come colombi sopra rivi d' acqua, lavati nel latte,
posti nei castoni.[1] Le sue guance come ajuola di 13
aromi, spalliere di profumi, le sue labbra come gigli,
stillano goccie di mirra. Le sue mani anelli d' oro 14
incastonati di crisoliti, il suo ventre nitido avorio
coperto di zaffiri. Le sue gambe colonne di marmo 15
fondate sopra basi d' oro fine, il suo aspetto come il
Libano, vegeto come cedri. Il suo palato è dolcezza, 16
e tutto lui soavità: tale il mio amico, tale il mio
compagno, o figlie di Gerusalemme.

Le donne di Gerusalemme.

Dov' è andato il tuo amico, o bella tra le donne, VI, 1
dove si è volto il tuo amico? e lo cercheremo con te.

La Shulammita.

Il mio amico è sceso nel suo giardino, nelle 2
ajuole degli aromi, per pascolare nei giardini e per
cogliere i gigli. Io sono del mio amico, e il mio 3
amico è mio, il quale pascola tra i gigli.

---

[1] I due participi *lavati* e *posti* si riferiscono agli *occhi* non ai *colombi*; e si rappresentano gli occhi come pietre preziose incastonate: così l'Isaacita e molti dei moderni. La vulgata ha invece: *quae lacte sunt lotae, et resident juxta fluenta plenissima*, riferendo come i LXX tutta la frase alle colombe, e poco diversamente anche il Renan. Il testo permette le due diverse interpretazioni, sebbene la parola *milleth*, sembri meglio adattarsi ad essere tradotta *castone*, che non *corrente* o *vaso pieno*.

Canto VI

Il Pastore.

4 Tu sei bella, amica mia, come Tirzà,[1] amabile
come Gerusalemme, maestosa come schiere a ves-
5 silli spiegati. Rivolgi i tuoi occhi dal mio cospetto,
perchè mi commuovono: la tua capigliatura è come
gregge di capre, che hanno pascolato da Ghil'ad.[2]
6 I tuoi denti come gregge di pecore, che tornano da
lavarsi, che tutte hanno gemelli, e priva di prole
7 non havvene alcuna. Come aperta melagrana è la
8 tua guancia a traverso il tuo velo.[3] Siano sessanta
le regine, ottanta le concubine, e fanciulle senza
9 numero,[4] una è la mia colomba, la mia perfetta,
unica a sua madre, eletta alla sua genitrice: la vi-
dero le giovani, e la dissero beata, le regine e le
concubine, e la celebrarono.

---

[1] Vedi lo Studio esegetico pag. 47 e seg.

[2] Vedi sopra pag. 67.

[3] Queste frasi sono ripetizione di quelle del capitolo IV: non deve però maravigliare che un uomo ardentemente innamorato lodi più volte le bellezze della sua donna anche con le stesse parole.

[4] Con questa frase, come con altre che prima abbiamo notate, si vuole esprimere il dispregio, o almeno la noncuranza di tutta la lussuria e la corruzione delle corti, alle quali si preferisce la vita semplice e l'amore ingenuo.

Canto VII

Il Pastore.

Chi è costei che si presenta come aurora, bella 10
come luna, splendida come sole, maestosa come schiere
a vessilli spiegati? Ero sceso nel giardino delle noci 11
per vedere i prodotti della valle, per vedere se era
fiorita la vite, se avevano germogliato i melagrani.
Non riconosco me stesso:[1] ella mi ha ridotto come 12
i carri dei valorosi.[2] Ritorna, ritorna, o Shulam- VII, 1
mita, ritorna, ritorna, e ti vedremo.[3]

---

[1] Con queste parole vuol dire che è quasi fuori di sè stesso per l'amore, *non si riconosce più*; e perciò bisogna unire la parola *nafshì* a *jada'ti*, contro l'accentuazione masoretica, come hanno i LXX, i quali però hanno il verbo alla terza persona οὐκ ἔγνω ἡ ψυχή μου.

[2] Continuando lo stesso pensiero esprime l'agitazione a cui lo riduce la sua amante, e lo significa in termini metaforici, dicendo di essere ridotto come i carri dei valorosi che rapidamente corrono. Questo, secondo noi, è il significato di questo passo tanto disputato fra gli interpetri. Le due parole ebraiche *'ammì nadibh*, che letteralmente significano *il mio popolo nobile*, vanno intese, a mio credere, come se l'aggettivo *nobile* sia non solo qualificativo ma anche determinante: *quella parte del mio popolo che è nobile, i nobili del mio popolo, i forti, i valorosi.* I LXX e la vulgata leggono *Aminadab*, unendo in una sola parola le due del testo ebraico con altre vocali, e come fosse un nome proprio. Ma chi era questo Aminadab? Non se ne conosce alcuno celebre per i suoi carri; quindi la variante rende più oscuro il significato.

[3] Il plurale qui è usato in luogo del singolare, come anche nel v. seguente.

La Shulammita.

Che cosa state a vedere nella Shulammita, quasi una danza di doppia schiera?[1]

Il Pastore.

2 Quanto sono belli i tuoi passi nei calzari, o no-
bile donzella, la rotondità delle tue cosce come mo-
3 nili, lavoro di mani d'artefice. Il tuo ombelico è
come tazza rotonda, dove non manca la bevanda,[2]
il tuo ventre è ajuola di grano contornata di gigli.
4 Le tue mammelle come due caprioli gemelli. Il tuo
5 collo come torre d'avorio, i tuoi occhi come fonti
in Ḣeshbon[3] sulla porta della moltitudine; il tuo
naso come la torre del Libano, che guarda verso
6 Damasco. Il tuo capo sopra di te come il Carmelo,
la chioma del tuo capo come porpora di re[4] legata
7 a cannoni. Quanto sei bella, e quanto soave, o amore
8 nelle delizie. Cotesta tua statura somiglia a palmi-
9 zio, e le tue mammelle a grappoli. Ho detto: salirò
nel palmizio, prenderò i suoi rami, e mi saranno ora

[1] La Shulammita con una certa civetteria domanda al suo amante, perchè stia a guardarla così estatico, come si guarda una danza di doppia fila di danzatori; cioè di gran numero e pomposa.

[2] V. la nota pag. 66.

[3] Città di là dal Giordano nella tribù di Gad, nella quale è da credersi fosse una porta detta della moltitudine.

[4] Contro l'accentuazione masoretica le due parole *argaman melech* non si possono dividere, difatti anche la Vulgata *sicut purpura regis.*

le tue mamme come grappoli di vite,[1] e l'odore del
tuo respiro come quello delle mele. E il tuo palato 10
come vino buono, che scorre ai miei amori[2] diret-
tamente, che muove le labbra dei dormenti.

La Shulammita.

Io sono del mio amico, e per me è il suo desi- 11
derio. Vieni, amico mio, usciamo nel campo, per- 12
nottiamo nelle ville, andiamo di buon mattino nelle 13
vigne, vediamo se hanno fiorito le viti, se hanno
sbocciato i fiori, se fioriscono i melagrani; colà darò
a te i miei amori. Le mandragole mandano odore, 14
e sulle nostre porte sono di ogni specie frutti pre-
ziosi, nuovi e vecchi, amico mio, gli ho serbati
per te.

Oh! tu mi fossi come fratello, che ha poppato VIII, 1
dalle mamme di mia madre, ti troverei per la strada,
ti bacerei, e niuno mi disprezzerebbe.

Ti condurrei, ti porterei nella casa di mia madre, 2
questa m'insegnerebbe, ti darei bere del vino aro-

---

[1] Esprime sotto metafora, ma assai trasparente, i suoi ardenti desideri.

[2] Credo necessario accettare la lieve mutazione anche da altri proposta (v. Graetz, pag. 199) al testo masoretico, e leggere *ledodai* in plurale, invece di *ledodì*, ma intendo: *ai miei amori*, come nel v. 13 non: *ai miei amici*. Il resto del passo mi pare offra un senso accettabile anche secondo il testo ebraico, senza ricorrere alla lezione dei LXX: χείλεσί μου καὶ ὀδοῦσιν, o della vulgata: *labiisque et dentibus illius*, che fa supporre leggessero: *dobeb sefathaim veshinnaim.*

3 matico, del succo delle melagrane.[1] La sua sinistra
4 sotto il mio capo, e la sua destra mi abbracci. Vi
scongiuro, o figlie di Gerusalemme, a che destate,
e a che svegliate l'amore prima che lo desideri? [2]

Canto VIII

Qualche viandante.

5 Chi è costei che viene dal deserto[3] appoggiata
sul suo amico?

La Shulammita.

Sotto il melo ti ho eccitato, dove ti aveva partorito tua madre, dove ti aveva partorito la tua ge-
6 nitrice.[4] Pommi come sigillo sul tuo cuore, come
sigillo sulle tue braccia; perchè è fiero come la
morte l'amore,[5] è dura come lo *Sheol*[6] la gelosia;
i suoi ardori sono ardori di fuoco di fiamma divi-

---

[1] *rimmonì* è bene spiegato dal Graetz come un plurale poetico, invece di *rimmonim*.

[2] La forma interrogativa significa lo stesso che quella proibitiva nei versetti simili che abbiamo sopra veduto (II, 7; III, 5).

[3] Vedi lo Studio esegetico pag. 43 e seg.

[4] Intendi: sono venuta a cercarti in casa tua, nel luogo della tua nascita.

[5] Prese forse di qui il Leopardi la prima idea per il suo canto *Amore e Morte*, adattandola poi al suo pessimismo?

[6] *Sheol* è il nome col quale nel Vecchio Testamento è indicato in generale il soggiorno dei morti.

na.[1] Nemmeno acqua abbondante potrebbe spen- 7
gere l'amore, e i fiumi non potrebbero inondarlo;
se uomo desse tutta la sua ricchezza per l'amore, lo
disprezzerebbero.[2]

« Abbiamo una piccola sorella[3] che non ha an- 8
cora mammelle, che cosa faremo della nostra so-
rella, il giorno che si parlerà di lei? Se sarà un 9
muro, vi fabbricheremo merli d'argento, e se sarà
una porta, la rafforzeremo con tavole di cedro ».

Io sono un muro, e le mie mammelle come torri; 10
quindi sono stata per lui tale da produrre contento.

---

[1] È questo il solo luogo dove nella Cantica trovasi il nome di Dio, però nella forma poetica *Jah*, e come genitivo determinante in vece dell'epiteto, per dire *divino, fortissimo, straordinario.* I LXX e la Vulgata non l'hanno.

[2] Il vero amore non si vende, e chi credesse di potere con le ricchezze comprarlo è spregevole.

[3] Per l'intelligenza di questo passo vedi Studio esegetico pag. 37 e seg. Prima del v. 8 si devono sottintendere le parole: *I miei fratelli dicevano.*

FINE



ERRORI	CORREZIONI
Pag. 16, lin. 19: gli	lo
» 56 » 2: e rendendolo	rendendolo
» 76 » 23: 66	68

OPERE DELLO STESSO AUTORE

L'Ecclesiaste, traduzione e studio critico. Pisa, Nistri, 1866. Lire 6, 00

Leggende Talmudiche. Pisa, Nistri, 1869 . . . . . . „ 3, 00

Il Messia secondo gli Ebrei. Firenze, Succ. Le Monnier, 1874. „ 4, 00

Della Poesia Biblica. Firenze, Succ. Le Monnier, 1878. „ 4, 00

Il diritto di testare nella Legislazione ebraica. Firenze, Succ. Le Monnier, 1878 . . . . „ 1, 00

Il Commento di Sabbatai Donnolo sul libro della Creazione. Firenze, Succ. Le Monnier, 1880. . . . . „ 8, 00

La Profezia nella Bibbia. Firenze, G. C. Sansoni, 1882. „ 4, 00

La Legge del Popolo ebreo. Fir., G. C. Sansoni, 1884. „ 4, 00

Storia degli Israeliti secondo le fonti bibliche criticamente esposte. Milano, Hoepli, 1887-88, due volumi. . . „ 8, 00